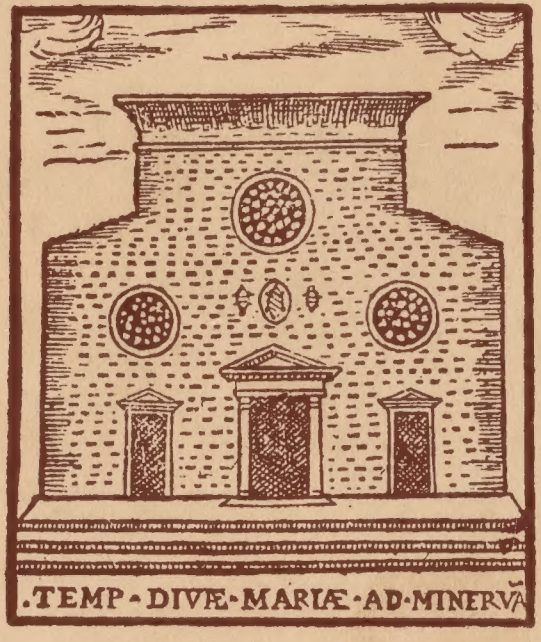
books
N
6920
.C47
no.19

CHIESE DI ROMA ILLUSTRATE — N. 19

RAFFAELE SPINELLI

S. MARIA SOPRA MINERVA



ANONIMA LIBRARIA ITALIANA - ROMA

LE CHIESE DI ROMA ILLUSTRATE

COLLANA DI MONOGRAFIE DIRETTA DA

CARLO GALASSI PALUZZI

S. MARIA SOPRA MINERVA

RAFFAELE SPINELLI

SANTA MARIA SOPRA MINERVA

LIBRERIA FRATELLI TREVES
DELL'ANONIMA LIBRARIA ITALIANA
ROMA

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

ROMA - GRAFÌA, S. A. I. Industrie Grafiche – Via E. Quirino Visconti, 13-A

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Il nome di Santa Maria sopra Minerva s'incontra per la prima volta in un documento della fine del secolo VIII, il « Codex Urbis Romae Topographicus » dell'Anonimo di Einsiedeln; ma la tradizione vuole che la chiesa esistesse già ai tempi di San Zaccaria, papa dal 741 al 752, e che da quel pontefice venisse donata alle monache Basiliane di Costantinopoli riparate a Roma per fuggire le violenze degli Iconoclasti.

Mancando ogni documento in proposito, non ci è dato stabilire quanto la tradizione sia veritiera; però non è possibile in nessun modo negarne la verosimiglianza, giacchè l'Iconoclastia ebbe una terribile ripresa appunto ai tempi di San Zaccaria, quando l'imperatore Copronimo si diede a perseguitare crudelmente tutti quei religiosi e quelle religiose che si rifiutarono di abbracciare l'eresia e lo scisma. E fu appunto in quella sciagurata occasione che si trasferirono da Costantinopoli a Roma le monache Basiliane, le quali dai documenti appaiono come le più antiche abitatrici del convento minervitano.

Quanto alla preesistenza della chiesa ai tempi di San Zaccaria, poi, nemmeno al riguardo possediamo prove documentali; ma sta di fatto che il veder la costruzione cristiana sorgere *accanto* e non *sopra* il tempio pagano di Minerva (da cui prese il titolo) potrebbe essere un buon argomento per crederla fondata verso il VI secolo, poichè, da quell'epoca in poi, si adibirono generalmente al culto cristiano gli stessi tempî pagani.

Comunque stiano le cose, in quei primi secoli, Santa Maria sopra Minerva, più che una chiesa vera e propria, era un piccolo oratorio che si levava umilmente accanto ai templî gloriosi dell'Urbe pagana, e questi, benchè già offesi dagli incendî e dai saccheggi, s'ergevano ancora, tutto intorno, superbamente... Ad occidente della chiesetta, troneggiava, dominando la distesa degli altri edificî agrippiani, la tonda mole del Pantheon; verso settentrione, il bel tempietto di Minerva Calcidica ricordava le vittoriose gesta di Pompeo Magno; dalla parte orientale, il tempio d'Iside e Serapide levava al cielo tutta una selva di obelischi e popolava il luogo con la strana moltitudine dei leoni granitici, delle sfingi, dei cinocefali e degli altri mostruosi idoli egizî.

Ma, col volger dei secoli, mentre l'umile chiesetta cristiana era destinata a vivere ed a grandeggiare, i templi delle antiche divinità sconfitte erano destinati, invece, alla distruzione più completa, per opera degli uomini e del tempo. Ed oggi, di tante superbe costruzioni, solo il Pantheon rimane ancora intatto perchè protetto dal nome di Maria e dei Santi Martiri cui venne consacrato. Il delubro di Minerva Calcidica perì dopo una

lunghissima agonia; i suoi ruderi, rimasti eretti per moltissimo tempo, permisero, nei secoli XV e XVI, a Poggio ed a Fulvio di ammirare la fine bellezza dei marmi superstiti; ma, nel secolo seguente, solo poche rovine erano riconoscibili, ed oggi, del bel monumento innalzato per esaltare la gloria sanguinosa di Pompeo Magno non resta altro che il nome.

* * *

L'incremento della chiesa minervitana ebbe inizio quando la sua proprietà si trasferì dalle mani delle monache Basiliane — che erano in seguito passate alla regola di San Benedetto — a quelle dei Padri Predicatori.

Non si conosce con precisione l'anno in cui per la prima volta i seguaci di San Domenico presero dimora alla Minerva; ma è fuori d'ogni dubbio che ciò sia avvenuto poco dopo la metà del secolo XIII.

In un deliberato del Capitolo Provinciale Domenicano tenutosi a Todi nel 1266, infatti, si legge: « Inhibemus districte Fratribus Romanis ne locum Romae novum acceptum alienent », frase che non può non riferirsi alla Minerva, poichè, nè in quel tempo nè prima, i Domenicani avevano preso possesso in Roma di alcun altro luogo; e non si può pensare ad un'allusione a Santa Sabina poichè l'espressione « locum novum acceptum » non s'addiceva affatto a quella sede, che i Predicatori possedevano ormai da circa mezzo secolo.

La chiesetta minervitana, allora, dopo più che cinquecent'anni dalla sua fondazione, doveva esser ridotta

in assai misere condizioni, ed il convento doveva essere, oramai, quasi inabitabile se le monache Benedettine lo avevano abbandonato da gran tempo, trasferendosi a Campo Marzio, e se una comunità di *Repentite* (peccatrici convertite a vita religiosa) istituitavi da Alessandro IV nel 1255, si affrettava a lasciarlo dopo meno di un anno di dimora... Perciò, quando il Capitolo di Todi si oppose recisamente all'abbandono del luogo, cosa che fu dovuta senza alcun dubbio alla importanza che si attribuì ad una sede piantata ove maggiormente si affoltiva allora la popolazione di Roma, era ben naturale che si pensasse a ricostruire il convento e ad ampliare la chiesa.

Occorreva, però, prima di mettere mano ai lavori, assicurarsi il possesso pieno ed assoluto del luogo per non correre il rischio di edificare per gli altri; ed è fuor di dubbio che i Domenicani si siano messi subito all'opera; e la faccenda non doveva esser troppo difficile perchè la proprietà delle Benedettine sugli edificî minervitani era, oramai, poco più che una lustra, tanto è vero che, come abbiamo già visto, papa Alessandro IV aveva potuto metterli a disposizione delle Repentite.

Un ostacolo maggiore i Domenicani trovarono, invece, nell'opposizione del Capitolo di San Marco, che non poteva veder di buon occhio l'avvento nella propria giurisdizione — cui la Minerva era sottoposta — di emuli agguerriti e potenti quali erano i seguaci del « santo atleta ». Sappiamo, infatti, di una lunga controversia agitatasi tra i nostri frati ed i canonici di San Marco, i quali, non essendo riusciti a distogliere le monache della

Minerva dal cedere i loro superstiti diritti ai Domenicani, si misero a brigare per impedire che la Santa Sede desse all'atto di donazione il proprio benestare. Ma le vicende dei tempi furon loro contrarie, poichè, essendosi il pontefice, ch'era Gregorio X, recato a Lione per presiedervi il famoso concilio ecumenico del 1274, rimase in Roma, quale Vicario Pontificio con pieni poteri, proprio un domenicano ed uno dei più entusiasti militi dell'Ordine.

Questi, ch'era frate Aldobrandino Cavalcanti da Orvieto, il 16 novembre di quell'anno, si affrettava a confermare in nome della Santa Sede il possesso della Minerva ai Domenicani.

Due anni dopo, il 3 novembre 1276, papa Giovanni XXI proclamava Santa Maria sopra Minerva parrocchia indipendente, e così i Padri Predicatori, che già per tutta Italia elevavano fabbriche grandiose, potevano oramai pensare ad ergere il loro tempio novello anche nel centro dell'Urbe, nel cuore della Cristianità.

* * *

Non tutti gli illustratori della Minerva sono d'accordo nello stabilire l'epoca in cui la chiesa domenicana venne portata alle grandiose proporzioni che tuttora conserva e che ne fanno una delle più ampie chiese romane.

Oltre ai vecchi autori delle varie « Descrizioni » ed « Itinerarî » di Roma, anche scrittori modernissimi, come l'Armellini e Diego Angeli, pongono la ricostruzione alla fine del secolo XIV; però gl'importanti studî del

Padre Marchese ci mettono in grado di poter assegnare senz'altro la fabbrica all'ultimo venticinquennio del secolo precedente.

Una prima documentazione in proposito ci è offerta da un breve di Niccolò III (dato a Soriano il 22 giugno 1280) con cui quel pontefice, rivolgendosi ai senatori di Roma Giovanni Colonna e Pandolfo Savelli, li invitava a dare esecuzione ad un precedente deliberato del Consiglio di Città, che aveva stabilito di venire in soccorso dei Domenicani nella ricostruzione di Santa Maria sopra Minerva. In quella lettera si legge la frase: « Cum itaque dicta Ecclesia incipiatur fabricari *ad praesens* », frase che non lascia luogo a dubbio di sorta.

Un secondo documento, poi, oltre a confermarci la veridicità di quello testè accennato, ci dimostra pure che non fu estranea alla ricostruzione della chiesa minervitana nemmeno l'opera di Bonifacio VIII. Questi dopo aver dato il buon esempio elargendo una somma di duemila lire tornesi, concedeva, con una bolla del 18 gennaio 1295, generose indulgenze a tutti i fedeli che avessero offerto il loro obolo per la fabbrica domenicana. Il gran papa di Anagni non poteva iniziare in modo migliore il suo pontificato glorioso di pontefice preumanista e di munifico protettore degli studi e delle arti.

Le due documentazioni accennate son tali da non lasciare alcun dubbio; ma, anche se di esse non si volesse tener conto, come si potrebbe seriamente pensare che sia stato il secolo XIV quello che ha saputo darci la imponente costruzione minervitana?

Nel tristo tempo dell'esilio avignonese, in Roma non

si ammassarono che rovine; l'Arte e la Fede rimasero mute e neglette, e seppe costruire soltanto l'Odio fratricida che offendeva il cielo con la selva sempre più minacciosa delle sue torri.

* * *

Un punto oscuro della storia di Santa Maria sopra Minerva è quello che riguarda l'identificazione degli architetti che ne diressero i lavori.

Dei vecchi illustratori della chiesa non ve n'è uno solo che si sia appena imposto il problema e, per veder la questione diventare oggetto di studio, bisogna venire alla metà dell'Ottocento, quando il Padre Marchese affaccia per primo l'attribuzione della fabbrica a Fra' Sisto ed a Fra' Ristoro, gli stessi architetti di Santa Maria Novella.

Venendo ad esaminare spassionatamente la questione, noi non possiamo esimerci dall'osservare a tutta prima che, mancando ogni documento in proposito, l'ipotesi dell'erudito domenicano poggia sopra argomenti meramente logici; ma dobbiamo riconoscere pure che quegli argomenti sono tutt'altro che privi d'intrinseco valore. In primo luogo, il Padre Marchese si sofferma a considerare la coincidenza perfetta che intercorre tra l'epoca della dimora dei due famosi conversi a Roma — ov'erano stati chiamati per la costruzione di certe « testudines palatii domini Papae » — e quella della fabbrica minervitana... E noi ci domandiamo, se in effetti, era possibile che Fra' Sisto e Fra' Ristoro volessero e sapessero rimanersene estranei al lavoro dei loro confratelli.

Dovunque lo avevano potuto, i Padri Predicatori si eran sempre serviti, per la costruzione delle chiese novelle, dell'opera di gente appartenente al loro ordine — così a Padova, a Venezia, a Treviso, a Milano ed a Firenze — come potrebbe credersi, dunque, che i Domenicani di Roma, pure avendo a disposizione i due più famosi architetti dell'ordine, preferissero ricorrere all'opera di estranei? Non foss'altro, ragioni di economia ne li avrebbero sconsigliati.

Ed appare ancora più improbabile una simile ipotesi quando si consideri che gli stessi personaggi che a Firenze si erano serviti di Fra' Sisto e Fra' Ristoro, pur trovandoseli sotto mano anche a Roma, avrebbero rinunciato a servirsene una seconda volta. Poichè bisogna sapere che gli stessi promotori della costruzione di Santa Maria Novella, Frate Aldobrandino Cavalcanti ed il Card. Latino Malabranca-Orsini, furono quelli ch'ebbero parte essenziale nella fondazione della fabbrica minervitana.

Noteremo per ultimo, che anche il raffronto stilistico tra la chiesa della Minerva e Santa Maria Novella si risolve in modo favorevole all'attribuzione del Padre Marchese, poichè ci offre non pochi elementi che fanno pensare ad una comunanza di origini tra i due templi. Tali sono l'identità degli stili e delle piante delle costruzioni, la coincidenza di varie loro dimensioni, la somiglianza dei pilastri cruciformi e di non pochi altri particolari architettonici... Abbiamo, insomma, tutto un insieme di elementi che inducono anche noi a considerare, fino a quando altri documenti o altre argomentazioni

non vengano a modificare l'attuale stato delle cose, Fra' Sisto e Fra' Ristoro quali architetti di Santa Maria sopra Minerva.

* * *

L'epoca in cui la chiesa minervitana venne eretta aveva già visto l'arte ogivale affermarsi potentemente nell'Europa e proiettare i suoi influssi anche sulla nostra penisola. Quivi, Domenicani e Francescani, in ispecial modo, l'avevano adottata e propagata.

Però, quando, con l'erezione della Minerva si volle anche a Roma creare un edificio ispirato all'arte novella, questa ben poco conservava oramai delle forme che i monaci cistercensi di Altacomba avevano importato a Fossanova, ed un secolo di vita italiana ne aveva già fatto un'arte tutta diversa dal gotico oltremontano. Del verticalismo nordico non era rimasto in Italia altro che un certo slancio venuto a crescere eleganza e a dar grazia alle forme dell'arte nostrana, mentre queste s'erano, nella loro intima essenza, mantenute fedeli sempre alle non mai tramontate tradizioni classiche.

Cosiffattamente, le nostre chiese non solo avevano rinunciato al tipo nordico della facciata turrita, per accontentarsi di rimaneggiare alla meglio i vecchi modelli romanici; ma avevano rigettato del tutto il sistema degli elementi di sostegno (piloni di appoggio ed archi rampanti) con la caratteristica folla dei pinnacoli e delle guglie che si slanciano verso il cielo in gara di arditezze. Nel loro interno, poi, esse avevan visto le loro ogive piegarsi più lungo la linea del pieno centro che lungo

quella del sesto acuto, ed avevan visto semplificarsi la forma dei pilastri, scomparire le gallerie dei triforî e gli ambulatorî del coro, sorgere lungo i fianchi esterni le numerose cappelle ch'erano destinate ad annullare la rigida unità architettonica, caratteristica essenziale dei gotici edifizî...

Tuttavia, ad onta che quell'arte si fosse già tanto allontanata dalle sue origini e che di esotico non conservasse omai altro che un puro ammanto esteriore, essa non era riuscita a varcare affatto la cinta delle mura aureliane, arrestandosi alle porte dell'Urbe, nell'Abbadia delle Tre Fontane ed in quella chiesetta di San Niccolò, i cui ruderi vedonsi ancora sulla via Appia, di fronte alle fortezze dei Caetani. Nell'interno della città, solo qualche ciborio e qualche tomba arnolfiana, insieme con i tardi sepolcri cosmateschi, rivelava un qualche influsso gotico, faceva sentire una qualche fievole eco di quell'arte che altrove risuonava altissimamente.

La chiesa minervitana quindi, sorta in un simile ambiente, benchè dovuta ad artisti fortemente influenzati dall'arte novella, assunse sì un aspetto goticizzante, ma nella sua vera essenza rimase legata alle forme nostrane, e non solo non segna con la sua presenza l'affermarsi dell'arte straniera accanto alla gloriosa mole del Pantheon — come pretenderebbe il Berteaux (1) — ma costituisce essa stessa una prova della non mai tramontata potenza dell'arte romana. La Minerva, infatti — specie se considerata all'infuori dei rimaneggiamenti

(1) Émile Berteaux, *Les Villes d'art célèbres: Rome*, p. 86.

per via dei quali il secolo scorso tentò invano di goticizzarla completamente — ha caratteristiche tali che la differenziano da tutte le altre chiese ogivali italiane e persino da Santa Maria Novella, che, come s'è detto, rappresenta indubbiamente il prototipo a cui s'ispirò la sua architettura.

La pianta stessa dell'edificio, pure uniformandosi a quella delle altre chiese d'origine cistercense, modifica in maniera caratteristica le proprie dimensioni; accorcia le lunghezze a vantaggio delle larghezze ed inquadra l'ambiente conferendogli un aspetto grave e maestoso, non dissimile da quello delle vecchie basiliche; le arcate laterali s'incurvano perfettamente secondo il tracciato del pieno centro, di cui conservano intera la possanza; i pilastri delle navate imitano sì, nella loro pianta cruciforme, quelli della chiesa sorella di Firenze, ma ne hanno perduto l'elastico slancio e gravano corti e massicci sulle compresse basi...

Nessun elemento originale, insomma è tale da poter esser considerato gotico nel vero senso della parola ed il tempio minervitano, benchè sorto in un'epoca in cui gl'influssi dell'arte ogivale si facevano sentir da per tutto, ci si mostra fin dal suo primo apparire, dominato nell'intima essenza da quello spirito pieno di maestà e di potenza ch'è proprio dell'Arte Romana di ogni tempo

* * *

Non molti anni dopo il loro inizio, i lavori della Minerva si dovettero arrestare, probabilmente per mancanza di mezzi finanziarî; tuttavia, all'epoca dell'arresto dei

lavori, la costruzione doveva essere stata portata molto innanzi, tanto che essa poteva già essere adibita agli usi del culto e poteva accogliere la prima tomba, quella di Durando di Mende († 1296).

I documenti del Trecento assai di rado si occupano della nostra chiesa. Desumiamo dall'Anonimo di Torino che il convento annesso al tempio, fin dal principio di quel secolo, era già così ampio da potere ospitare ben cinquanta frati; troviamo ricordata qua e là nel « Diario » dell'Infessura qualche mischia svoltasi nei pressi della chiesa, ed apprendiamo da altri vecchi scritti che parte della volta, venne nel Trecento, a cadere in rovina. Evidentemente, in quella sciagurata epoca, anche il tempio minervitano doveva partecipare dello stato di abbandono in cui si trovavano tutte le chiese romane, non esclusa quella dedicata al Principe degli Apostoli...

Nel secolo seguente, invece, la vita tornò a palpitare nella nostra chiesa, che, per ben due volte, nel 1431 e nel 1447, fu prescelta sede di conclavi, dai quali furono eletti Eugenio IV e Nicolò V.

In quel tempo, il Rinascimento, dopo aver posto le prime radici sulle rive dell'Arno, veniva a germogliare anche su quelle del Tevere. E la ripresa dei lavori della Minerva è uno dei fatti che segnano appunto il primo risveglio della Città Eterna.

Il Card. Torrecremata, con la costruzione della volta centrale della chiesa, ed il Conte Giovanni Orsini, con l'erezione della facciata (1453), furono quelli che per primi ridiedero impulso ai lavori minervitani, dopo un'interruzione durata ben centocinquant'anni. In se-

guito, mosse dall'esempio di quei generosi, parecchie famiglie patrizie si affrettarono a contribuire alla costruzione delle volte delle navate minori, al restauro delle vecchie cappelle ed all'erezione delle nuove.

Oramai, Santa Maria sopra Minerva si adornava già delle pitture di Giotto, del Beato Angelico, di Melozzo, di Antoniazzo, di Filippino Lippi, del Perugino e del Ghirlandaio; Andrea Bregno, Mino da Fiesole, Michele Marini e gli altri scultori quattrocenteschi vi avevano profuso le squisite opere dei loro scalpelli, cui, nel 1521, era venuto ad aggiungersi, gemma smagliante tra gemme minori, il *Redentore* di Michelangelo.

* * *

Sotto il pontificato di Leone X, la parrocchia di San Macuto venne aggregata a quella della Minerva; nel 1531, Clemente VII concedeva alla chiesa domenicana il diritto di avere il fonte battesimale, e, nel 1557, Paolo IV l'elevava al grado di titolo presbiterale cardinalizio.

Cosiffattamente, Santa Maria sopra Minerva era divetata una delle più importanti chiese dell'Urbe e l'annesso convento, dopo che il Torrecremata, il Card. Oliviero Caraffa e Clemente VII lo avevano enormemente ingrandito, divenuto sede del Generale dei Domenicani, del Segretario della Congregazione dell'Indice e del Sant'Uffizio, costituiva uno degli edificî più importanti della Roma della Controriforma.

Non fa meraviglia, quindi, il vedere come anche la vita artistica della Minerva venisse a raggiungere in quel tempo il suo ritmo più celere. Il vecchio coro, ampliato

una prima volta per accogliere degnamente i trionfali mausolei di Clemente VII e di Leone X, venne, intorno alla fine del sec. XVI, completamente sistemato in istile barocco da Carlo Maderno, il quale, non solo non si curò di accordare quella parte della chiesa allo stile delle altre parti, ma volle addirittura ridurne a pieno centro l'arcata ogivale; del resto, poco appresso, la stessa sorte toccava agli altri archi delle navate, i cui fornici vennero arrotondati con grossi e massicci cornicioni di legno e di stucco, mentre le gotiche finestre bifore davano luogo ad aperture rettangolari e la facciata del tempio assumeva il rivestimento di schiacciate lesene che tuttora conserva.

Accanto a questi lavori d'indole generale, si eseguivano intanto, all'interno della chiesa cento altre opere minori che si agggiungevano a quelle lasciate in eredità dal secol d'oro.

Una prima notevolissima opera del genere, si ebbe nel 1566 con la costruzione del mausoleo di Paolo IV disegnato da Pirro Ligorio. Questo monumento occupa un posto di grande importanza nell'evoluzione dell'arte sepolcrale, poichè, come fu notato dal Muñoz,« mostra già i varî elementi che saranno comuni nel periodo barocco » ed ha « la forma architettonica che predomina alla fine del Cinquecento ed al principio del Seicento nelle cappelle Sistina e Paolina in Santa Maria Maggiore ». (1)

Meno di un decennio più tardi, Giacomo della Porta

---

(1) A. Muñoz, *Ritrovamenti e restauri nelle chiese di Roma;* Roma, 1912, pp. 8-9.

iniziava i lavori della cappella Aldobrandini, che nella decorazione mirabilmente ricca di marmi policromi conserva appieno l'impronta del gusto del tempo in cui sorse mentre nella folla di busti e di statue che la popola ci fa vedere qual soffio vivificatore immettesse la dignitosa ed elegante arte del Franciosino nella stracca scultura degli artisti che lavoravano in Roma alla fine del Cinquecento.

Quasi contemporaneamente, Ambrogio Buonvicino, con la statua di Urbano VII, con gli angioli dell'altare del SS. Sacramento e con la piccola scultura del San Giovanni Battista, lasciava nella Minerva altre opere piene di nobiltà, anche se non troppo ricche di vita e di espressione.

Per quel che riguarda la pittura, poi, si può dire quasi che nessuna delle tendenze manifestatesi in questo campo dopo la metà del Cinquecento abbia tralasciato di farsi rappresentare nella chiesa domenicana. Vi lasciarono numerose opere, infatti, il Sicciolante, il Battista, il Venusti, il Procaccini ed il Muziano rappresentanti la immensa schiera dei manieristi; il caravaggesco Carlo Saraceni ed Andrea Sacchi vi eseguirono rispettivamente *La Coronazione di spine* e *La Crocifissione*, due pitture nelle quali dai cupi sfondi tenebrosi e dai grovigli di ombre opache e di pennellate luminose, si sprigiona un misterioso senso di tragedia; Federigo Barocci diede alla nostra chiesa l'ultima opera del suo pennello; Carlo Maratta vi profuse, nel quadro della cappella Altieri, le sue sdolcinate figure e le sue melate tinte autunnali, mentre il Baciccia vi lasciò le prove della sua

arte fervida e sincera, che profonde vibranti colori di fuoco accanto a freddi toni di argento e chiazze impenetrabili di tenebre accanto a squarci palpitanti di viva luce.

* * *

Durante tutto il secolo XVII, nella Minerva si continuò a costruire senza posa; nuove cappelle vennero erette, le vecchie vennero restaurate e, nella loro maggior parte, si arricchirono di affreschi, di dorature, di stucchi e di marmi preziosi che coprirono con grande sfarzo pareti, altari e balaustre.

Le tombe dei prelati e dei nobili — alcune dovute ad artisti di altissimo grido come il Bernini — crebbero di sontuosità e di numero, riempirono tutte le cappelle e strariparono nelle navate e nel transetto, appoggiandosi ad ogni pilastro, sovrapponendosi ad ogni parete.

Nel secolo successivo, non poche altre opere si vennero compiendo, e specialmente per iniziativa di papa Benedetto XIII.

Questo buon pontefice, che apparteneva alla famiglia Orsini antichissima protettrice della nostra chiesa, volle dimostrare anch'esso la sua speciale predilezione per il tempio domenicano, di cui fece sistemare a nuovo la cappella del Fonte, ricostruire per intero la pavimentazione delle navate e soprelevare il campanile. Però l'opera di lui che più d'ogni altra si raccomanda alla memoria dei posteri consiste nel compimento della cappella di San Domenico, un lavoro che, se può esser discusso dal punto di vista del buon gusto, risulta indubbiamente ammirevole sotto l'aspetto della maestà e dello sfarzo.

Com'era naturale, però, il sorgere di tanti e sì disparati monumenti ed il moltiplicarsi dei rifacimenti erano destinati a modificare siffattamente la chiesa minervitana da farle perdere in tutto il suo aspetto originale.

Trasformata la pianta primitiva dal sorgere delle cappelle laterali, bandito quasi del tutto lo stile ogivale cui in origine era stato informato l'intero edificio, oppressa ogni parte della chiesa dalla discorde moltitudine dei monumenti funebri, il tempio si presentava in tale stato che, ad onta della nostra fiera avversione per ogni genere di restauro, noi non sappiamo completamente disapprovare quanto il secolo XIX operò alla Minerva.

Fin dal 1824, vennero rimosse dalle arcate laterali le posticce impalcature seicentesche che ne avevano modificato il sesto; ma un vero restauro radicale si ebbe dal 1848 al 1855, ad opera di Fra' Girolamo Bianchedi. Veramente, quel converso domenicano diresse personalmente i lavori solo fino al 1849, epoca in cui venne a morire; ma egli aveva lasciato disegni così ordinati e tanto completi, che l'opera dei restauratori potè continuare fino alla fine basandosi sui suoi progetti.

S'incominciò, allora, primieramente col ridare all'arco trionfale il suo primitivo sesto e col trasformare in istile ogivale tutta l'abside barocca di Carlo Maderno; in seguito, le finestre laterali, che il Seicento aveva reso rettangolari, vennero trasformate in oculi dentellati, talchè, nelle sue linee generali, la chiesa era venuta a perdere completamente quanto di posticcio le aveva conferito il barocco... E di questo avrebbero ben potuto ac-

contentarsi gli uomini dell'Ottocento, se la loro mania di tutto restaurare e di sovrabbondare nella decorazione non li avesse portati a darci una chiesa che non è nè quella di Fra' Sisto e Fra' Ristoro, nè quella del Maderno.

* * *

Ad onta di tanti restauri, di tanti rifacimenti e di tante degenerazioni, l'odierna chiesa minervitana rimane sempre una chiesa della più alta importanza.

Tutte le epoche, dal Duecento in poi, vi hanno lasciato infinite opere di arte, delle quali, nonostante la perdita dei dipinti di Giotto, del Beato Angelico e del Ghirlandaio, rimangono tuttora i lavori di Filippino Lippi, di Antoniazzo, del Perugino, del Venusti, del Sermoneta, del Sacchi, del Barocci e del Baciccia; il Bregno ha lasciato alla Minerva il più squisito dei suoi capolavori, Mino da Fiesole e Michele Marini vi han fatto le prove della loro grazia e Michelangelo Buonarroti quelle della sua sovrumana possanza...

Ora, se si aggiunge a tutto questo anche la presenza dei sepolcri di cinque pontefici, tra i quali è quel Leone X che diede il suo nome al tempo gloriosissimo dell'arte italiana; se si aggiunge la presenza delle venerate reliquie di Santa Caterina da Siena e quella delle tombe dell'Angelico, di Durando di Mende, di Andrea Bregno e di Pietro Bembo, non sembrerà strano che Santa Maria sopra Minerva venga considerata come una delle più suggestive chiese romane.

Roma, 1924.

BIBLIOGRAFIA

La Chiesa

Berthier J. J. *L'Eglise de la Minerve à Rome*, Roma, 1910.

Camilli S. *La Chiesa di Santa Maria sopra Minerva* (*L'Album*, XV).

Chiassi Edit. *Del tempio di Santa Maria sopra Minerva restaurato ed abbellito*, Roma, 1855.

Jacobucci A. *Stato temporale della Minerva* in: Armellini. *Le chiese di Roma*, p. 491.

Leoni R., *La chiesa di Santa Maria sopra Minerva* (*Eptacordo*, XXII, 1855).

Masetti P. T. *Memorie istoriche della chiesa di Santa Maria sopra Minerva*, Roma, 1855.

Respighi L. *Il chiostro domenicano della Cisterna alla Minerva di Roma.*

Le opere d'arte

Bendinelli G. *Eracle e il Leone Nemeo* (*Ausonia*, X, p. 140).

Berthier J. J. *Le couvent de Sainte Sabine à Rome*, pp. 33, 330, 333.

Cerasoli. *Il monumento di Paolo IV* (*Studi e documenti di Storia e Diritto*, XV, p. 331).

Ciartoso M. *Note su Antoniazzo Romano* (*L'Arte*, XIV).

Colasanti A. *Un bassorilievo di M. Marini* (*L'Arte*, VIII, 1905, p. 201 e seg.).

D'Ancona P. *Le rappresentazioni allegoriche, ecc.* (*L'Arte*, V, 282-284).

De Rossi G. B. *Musaici cristiani nelle chiese di Roma* (1889).

Enlart. *Origines françaises de l'architecture gotique en Italie.* Thorin et Fils. Paris, 1894.

Frizzoni G. *Disegni di antichi maestri* (*L'Arte*, VII, 243).

Gnoli D. *Le opere di Donatello in Roma* (*Archiv. Storico dell'Arte*. I, 31).

— *Le opere di Mino da Fiesole a Roma* (*Archivio Storico dell'Arte*, II)

Lanciani R. *Iseum et Serapeum* (*Bullett. della Commiss. Archeologica Municipale*, XI, 33 e seg.).

LETAROUILLY. *Edifices de Rome moderne*, Paris, 1888, pp. 400, 500, ecc.
MAES C. *Thesaurus Romanus* (manoscritto alla Biblioteca V. Emanuele).
MARUCCHI O. *Gli obelischi egiziani di Roma*, pp. 115, 119.
— *La Sfinge del Re Amasi* (*Bullett. della Commiss. Archeol. Munie cipale*, XV, 119 e seg.).
MARCHESE V. *Memorie istoriche dei pittori, scultori ed architetti domenicani*, Bologna, 1879, pp. 79, 80, 304.
MATZ E. DUHN. *Antike Bildwerke in Rom*, vol. II, p. 1, n. 2207.
MUÑOZ A. *Di alcuni ritratti a busto del Seicento Romano* (*Dedalo*, III, 671).
— *Monum. di Architett. gotica nel Lazio* (*Vita d'Arte*, 1923 p. 75).
— *Roma di Dante*, p. 274.
— *Ritrovamenti e restauri nelle chiese di Roma*, Roma, 1912, pp. 8-9.
— *Roma Barocca*, pp. 142-143, dis. a pag. 148.
— *Un'opera del Bernini ritrovata* (*Vita d'Arte*, IV, 192).
ORIOLI F. *Bernardino Riccardi* (*L'Album*, XXI, 345-346).
RAGGI O. *Pietro Tenerani*, p. 268.
REINACH S. *Repertoire de Reliefs*, II, p. 352, fig. 2.
RICCI C. *Michelangelo*, Firenze, Barbera, 1900, p. 88.
ROBERT CARL. *Die Antiken Sarcophags Reliefs*, Berlin, 1897, vol. III, p. 120-122.
ROSSI A. *Le Sibille, ecc.* (*L'Arte*, XVIII, 1915).
SOBOTKA G., *Pietro Bernini* (*L'Arte*, XII, 422).
STEINMANN. *Michele Marini. Ein Beitrag zur Geschichter der Renaissance Skulptur in Rom.*
VENTURI A. *La scultura toscana nell'età d'oro*, pp. 14, 15.

N. B. Nel precedente elenco non sono stati registrati i lavori d'indole generale sulla città di Roma e sulle sue opere d'arte, come ad esempio, i libri del Panciroli, del Titi, del Venuti, del Fea, del De Seine, del Falda, del Franzini, del Labat, del Moscardi, del Nodot, del Nibby, dell'Armellini, dell'Angeli, ecc.; non vi sono comprese nemmeno le trattazioni generali di Storia dell'Arte, come quelle del Venturi, dello Springer, del Müntz, del Michel, del Cavalcaselle, ecc., nè le raccolte di biografie più conosciute, come quelle del Vasari, del Baglione, del Passeri, del Pascoli, del Ratti, ecc.

ILLUSTRAZIONI

1. Roma, *S. M. s. Min.:*

Facciata della chiesa. *Façade of the church.* *Façade der Kirche*

(Fot. Moscioni)

La piazza, la facciata e le porte della Minerva. (Fig. 1-2)

La piazza su cui si erge la chiesa di Santa Maria sopra Minerva è contornata da tre palazzi che sono notevoli solo per le loro dimensioni non prive d'una certa imponenza; quanto al resto, quei tre edifizî moderni o rimodernati, non presentano alcun interesse artistico e spirano da tutto il loro aspetto una beata aria di borghese mediocrità.

Nel bel mezzo della piazza, si eleva un bizzarro monumento erettovi nel 1667 da papa Alessandro VII, che vi volle utilizzare un elegante obelisco egiziano appartenente una volta all'Iseo e Serapeo Campense e rinvenuto, qualche anno prima, nel giardino dei frati Domenicani. Il progetto del monumento, a quel che risulta da unanimi testimonianze di scrittori contemporanei e, sopra tutto, da varî disegni del Maestro tuttora esistenti, spetta senz'alcun dubbio a Gian Lorenzo Bernini; ma fu Ercole Ferrata quegli che, nelle sculture, diede esecuzione ai progetti berniniani, mentre la messa in opera dell'insieme è dovuta probabilmente a Fra' Domenico Paglia.

Il complesso della costruzione è costituito da un massiccio elefante eretto sopra un alto basamento e sorreggente la granitica guglia dell'obelisco. L'iscrizione latina incisa sul lato orientale del plinto ci apprende che il monumento ha un valore allegorico in quanto i gerc-glifici del sapiente Egitto, sostenuti dal potente elefante... indicano la necessità d'una robusta mente per sostenere una gran sapienza...

L'obelisco è di dimensioni piuttosto modeste, ma il suo valore storico è singolarissimo poichè i suoi geroglifici lo dimostrano dedicato al Faraone Uahabra, l'Hofra della Bibbia, che fu alleato di Israele e che vide la distruzione di Gerusalemme (587 a. C.) e quella del proprio regno per opera di Nabucco. Quanto al valore artistico dell'o-

pera seicentesca, c'è poco da lodarsene, specie nella scultura dell'elefante che manca d'ogni bellezza ed è difettosa nelle proporzioni; le sue carni flaccide e la codetta spelacchiata, su cui il tempo ha disteso una patina di nerume, han suggerito al volgo il nomignolo di « Porcino » (porchetto) corrottosi poi in quello tuttora vigente di « Purcin de la Minerva ».

La facciata della chiesa, secondo quel che ci mostrano gli antichi disegni, era una volta assai somigliante a quella attuale dell'Aracoeli; ma oggi essa ci si presenta quale fu resa, verso la metà del Seicento, dal Card. Antonio Barberini: una piatta muraglia divisa in tre campi da quattro fasci di timide lesene e coronata da un disadorno cornicione; tutto un insieme della più supina mediocrità.

Sono assai interessanti, invece, i tre portali e specialmente quello centrale, un'opera veramente superba del Rinascimento.

Non si conosce l'autore del bellissimo lavoro, nè l'epoca in cui esso venne eseguito; per molto tempo, si pensò a Baccio Pontelli, ma, quando gli studî del Milanesi demolirono tutte le attribuzioni vasariane riguardanti quell'architetto, si fece il nome di Meo del Caprino.

Secondo il nostro parere, però, il portale, che i raffronti stilistici dimostrano più antico di ogni altra consimile porta delle chiese romane (non esclusa quella di San Giacomo degli Spagnuoli eretta poco dopo il 1460), venne innalzato prima ancora che Meo venisse a Roma, probabilmente verso il 1453, quando il conte Orsini sistemò completamente l'intera facciata del tempio. Son da notarsi, a destra della facciata medesima, le numerose lapidi marmoree da cui vengono ricordate le più famose inondazioni del Tevere.

2. Roma, *S. M. s. Min.:*
Portale della chiesa. *Portal of the church.*
Portail de l'église. *Portal der Kirche.*
(Fot. Anderson).

3. Roma, *S. M. s. Min.:*

Interno della chiesa
Intérieur de l'église.
Interior of the church.
Innere Ansicht der Kirche.

(Fot. Anderson).

L'interno della chiesa. (Fig. 3).

L'aspetto della navata centrale di Santa Maria sopra Minerva, immenso salone rettangolare che dodici pilastri possenti separano dalle navate minori, è veramente superbo ed è magnificamente completato da quello del transetto e del coro.

Quest'ultima parte della chiesa costituisce per la navata maggiore uno sfondo quanto mai suggestivo, poichè rappresenta il punto ove più abbondantemente si ammassa l'ombra, e l'altare centrale vi si annuncia di lontano solo coi soffocati barbagli degli ori che lo coprono e con lo splendore delle pie fiammelle che vegliano perennemente le ceneri di Santa Caterina.

Quanto al carattere essenziale dell'architettura, come abbiamo già notato precedentemente, l'interno del tempio minervitano è tale da darci una precisa impressione di forza e di maestà; ed invano si è voluto far passare per gotica questa costruzione nella quale non c'è nulla che ricordi l'esilità, la leggerezza e gli ardimenti dell'arte ogivale.

Nuoce, però, all'imponenza dell'insieme la minuziosa decorazione ottocentesca che distende da per tutto, sui pilastri, sulle colonne e sulle pareti un lucido intonaco imitante il cipollino; che fregia di dorature sgargianti i capitelli, e che profonde per ogni dove meandri e rabeschi variopinti.

In alto, nelle campate delle volte, si stende un cupo cielo notturno trapunto di stelle, e tra queste si vedono, assise su troni di nuvole, le grandi figure degli Apostoli, dei Dottori e dei Profeti, dipinte, intorno alla metà del secolo scorso, da B. Riccardi, da T. Oreggia e dal cavaliere Gavardini. Lungo le pareti della navata, del coro e del transetto, interminabili file di medaglioni quadrilobi mostrano le immagini dei Santi e delle Sante dell'Ordine Domenicano, opera di altri mediocri artisti dell'Ottocento, come il Balbi, il Gagliardi ed il Casnedi.

L'altar maggiore e la tomba di Santa Caterina (Fig. 4).

Anticamente l'altar maggiore era di legno dorato e, secondo la testimonianza del Vasari, si adornava d'un dipinto del Beato Angelico, che oggi è scomparso; nel Settecento, papa Benedetto XIII lo fece ricostruire in muratura adornandolo di marmi colorati, ma oggi al posto dell'opera settecentesca si vede una terza costruzione eseguita da Felice Ceccarini verso la metà del secolo scorso.

L'altare attuale è, nel suo insieme, di disegno semplicissimo, ma nei particolari mostra una ricca, complicata e minuta decorazione goticizzante: la spalliera della mensa è tutta un ricamo di cesellature dorate, in mezzo alle quali s'affacciano tondetti dipinti con bei visini di cherubi; la mensa riposa al disopra di sette arcatelle ogivali sorrette da auree colonnine scanalate; ai fianchi, collocate a due per parte, quattro graziose figurine muliebri — dipinte, come le accennate testine di cherubi, dal Podesti — rappresentano le Virtù Cardinali.

Al disotto dell'altare, ben visibile frammezzo alle adorne colonnine, è collocato il sarcofago che contiene le reliquie di Santa Caterina da Siena e che ne reca sul coperchio l'immagine giacente.

Prima che quelle venerande ceneri venissero sistemate nel luogo dove attualmente si vedono, dovettero compiere numerose peregrinazioni.

La Santa morì il 29 aprile 1380, ma fu dopo ben cinque secoli, il 9 agosto 1855, che le sue spoglie mortali, dopo essere state successivamente sepolte in un cimitero comune ch'era a fianco alla Minerva, nel transetto della chiesa e nella cappella del Rosario, vennero trasferite con gran pompa nel luogo più sacro del tempio minervitano.

Il Padre Berthier crede che il sarcofago marmoreo in cui riposano le reliquie debba attribuirsi ad Isaia da Pisa (1); ma quell'attribuzione non riposa sopra alcun fondamento certo, poichè manca ogni documento in proposito, e le dorature, le stuccature e le vernici colorate che imbellettano tutte le sculture impediscono nel modo più assoluto una seria analisi stilistica.

---

(1) J. J. Berthier, *L'Église de la Minerve à Rome*, p. 227

4. Roma, *S. M. s. Min.:*

Sarcofago di Santa Caterina da Siena. *The sarcophagus of St. Catherine of Siena.*
Sarcophage de S.te Catherine de Sienne. *Sarg der Hl. Caterina von Siena.*

Fot. Anderson).

5. Roma, *S. M. s. Min.:* Michelangelo:
Cristo Risorto. *Christ risen again.*
Le Christ ressuscité. *Christ wiederaufgestanden.*
(Fot Anderson).

Michelangelo Buonarroti: *Cristo Risorto*. (Fig. 5).

A sinistra dell'altar maggiore, eretto al disopra di un alto plinto, si ammira il Redentore di Michelangelo, una tra le opere d'arte più famose.

Il lavoro venne commesso al maestro il 15 giugno 1514, ma non fu terminato che nel 1521, epoca in cui Pietro Urbano fu mandato appositamente a Roma per metterlo in opera. La sua caratteristica, che si nota a primo aspetto, è data dall'atteggiamento che assume la figura, atteggiamento che consiste in un disporsi delle gambe, del tronco della testa e delle braccia in modo siffatto da torcere tutta la persona, in varî sensi, non lasciando un solo membro, non un muscolo che non sia colto nello istante in cui la vita ed il movimento lo fanno vibrare.

Il corpo, nel suo complesso, è insieme pieno di potenza e di bellezza; ma quello che affascina maggiormente è il capo della statua con la sua grazia molle, quasi femminea, a cui si accoppia l'espressione potente degli occhi, i quali spauriscono con una intensità di pensiero immensa, ineffabile, quale non si vede mai in occhi mortali.

I critici moderni non sono tutti di accordo nel giudicare il Cristo minervitano; v'è chi lo esalta e chi lo considera come la più debole tra le opere michelangiolesche. Corrado Ricci lo trova addirittura manierato (1)... E, veramente, non si può negare che in questa scultura ci sia qualcosa che rompe la cristallina purezza della visione estetica; ma, per ispiegarsi una cosiffatta impressione, basta pensare alle gravi vessazioni che la statua dovette subire per opera di Pietro Urbano, cui Michelangelo aveva commesso di portar l'opera a compimento; Sebastiano del Piombo, che trovavasi a Roma in quel tempo, scriveva in proposito che il maldestro discepolo del Buonarroti, ovunque aveva posto mano, aveva « istorpiata ogni cosa ».

Ma, nonostante queste disavventure, il Cristo della Minerva costituisce sempre un'opera altissima, degna di completare la triade romana con cui Michelangelo ha espresso — qui, in San Pietro e nella Cappella Sistina — la grandezza ineffabile del Figliuolo di Dio.

---

(1) C. Ricci, *Michelangelo* Firenze, Barbera, 1900, p. 89.

G. Obici: *San Giovanni Battista.* (Fig. 6).

Fino all'epoca del gran restauro ottocentesco, si vide accanto al pilastro destro del presbiterio la bella scultura di Franco Siciliano che rappresenta la Vergine col Bambino Gesù ed i due San Giovanni fanciulli.

Ma, poichè giustamente si osservò che questo gruppo, essendo sviluppato essenzialmente in senso orizzontale, non componeva simmetria con la eretta figura del Cristo michelangiolesco appoggiata al pilastro opposto, si pensò di trasportarlo altrove e di mettere al suo posto una scultura che rispondesse meglio alle esigenze del luogo.

L'incarico di tradurre in atto il progetto fu affidato allo scultore Obici, il quale lo assolse in modo lodevole.

Prima d'ogni cosa, quell'artista ebbe il merito di comprendere appieno il peso dell'incombenza che gli si affidava, giacchè il dovere scolpire una statua destinata non diciamo a reggere il confronto, ma semplicemente a stare accanto all'opera del Buonarroti era impresa ardua anche per artisti del più alto valore.

Per tanto, il discepolo del Tenerani, prima di mettersi all'opera, si diede seriamente allo studio della buona scultura italiana e si risolse infine a prender per modello il San Giovanni del Battistero Lateranense. Da ciò nacque l'evidente rassomiglianza di atteggiamento che intercorre tra la statua eseguita dall'Obici e quella attribuita a Donatello.

Quell'atteggiamento è di perfetta intonazione classica e si risolve in una posa armonica delle membra che ci fa pensare ai greci dorifori. Però, mentre il Battista lateranense ci mostra una ben nutrita figura di profeta atletico, la statua dell'Obici, invece, con le sue membra magre e nocchiute, col ventre infossato e col viso scarno in mezzo all'ispida barba ed agli scarmigliati capelli, è veramente l'immagine del profeta selvaggio che predica di sui cumuli d'arena.

6. ROMA, *S. M. s. Min.*: G. Obici:

S. Giovanni Battista.
St. Jean Baptiste.
St. John the Baptist.
Hl. Johann.

(Fot. Anderson).

7. Roma, *S. M. s. Min.:* Baccio Bandinelli:
Il sepolcro di Leone X. *The tomb of Leo the Xth.*
Le tombeau de Léon X. *Das Grabmal von Leo X.*
(Fot. Anderson).

I sepolcri di Leone X e di Clemente VII. (Fig. 7).

Addossati alle pareti laterali del coro, l'uno di fronte all'altro, si ergono i due eleganti sepolcri dei papi medicei, opere semplici e grandiose insieme, che assomigliano a due archi di trionfo.

Essi furono eseguiti, dopo la morte di Clemente VII e coi denari da lui lasciati, da Baccio Bandinelli.

Secondo il Vasari, appartengono a Baccio, oltre al disegno generale dell'architettura, le scolture dei sei bassorilievi che coronano i due monumenti e le quattro statue dei Profeti che ne riempiono le nicchie laterali; la statua di Leone, invece, è data a Raffaello da Montelupo e quella di Clemente a Nanni di Baccio Bigio.

Nell'architettura e nelle dimensioni i due monumenti sono al tutto identici. Entrambi poggiano al disopra d'un alto zoccolo di travertino su cui si stende il basamento marmoreo ch'è adorno di una decorazione semplice ed eletta; nella parte superiore, quattro colonne scanalate, di belle proporzioni e coronate da ricchi capitelli compositi, reggono un alto e squadrato frontone e dividono il piano in tre ampî scomparti in cui s'aprono le capaci nicchie delle statue; al sommo del timpano, il grande stemma mediceo sorretto da due nervosi festoni di foglie trionfa su tutto il grandioso insieme del monumento.

I bassorilievi del sepolcro di papa Leone rappresentano *L'incontro di Leone X con Francesco I; Il Battesimo di Cristo* e *San Giuliano che resuscita un morto;* quelli dell'altro sepolcro: *La riconciliazione di Clemente VII con Carlo V; San Benedetto alla presenza del falso Totila* e *S. Giovanni nel deserto.*

Le statue assise dei pontefici son degne della massima attenzione: in quella di Leone, Raffaello da Montelupo ha soffuso un'aria di maestà serena che illumina il pingue volto del gran papa; Nanni di Baccio, invece, ci ha tramandato di Clemente VII un'immagine tutta piena di vivacità e di nervosismo che si riflettono nell'espressione del volto, nell'atteggiamento della persona, negli aggrovigliamenti delle vesti e nelle volute tempestose del manto.

La cappella Caraffa. (Figure: 8, 9, 10, 11, 12 e 13).

La cappella di San Tommaso, per la ricchezza delle opere d'arte che conserva, è senza alcun dubbio la più interessante tra le venti cappelle della Minerva.

Fortunatamente, nè lo spirito irrequieto del Seicento, nè la mania restauratrice dell'Ottocento le hanno apportate modificazioni notevoli, talchè, se facciamo astrazione dal mausoleo di Paolo IV, che addossandosi alla parete sinistra ne ha distrutto gli affreschi, oggi possiamo ancora ammirare quel sacello in tutta la magnificenza che gli venne conferita dalla generosità del Card. Oliviero Caraffa.

L'opera di sistemazione e di decorazione della cappella, iniziata verso il 1489, fu compiuta con rapidità veramente straordinaria, tanto che dopo soli quattr'anni, il 16 maggio 1493, secondo quel che leggesi in un'iscrizione all'interno della cappella stessa, papa Alessandro VI potè recarsi a visitare il lavoro compiuto.

Le spese sostenute dal Caraffa furono ingenti oltre modo, tanto che — secondo quel che attesta il Vasari — per i soli dipinti che vi fece Filippino Lippi, venne fissato un prezzo di duemila ducati d'oro « senza le spese degli azzurri e de' garzoni »; ma l'opera risultò talmente magnifica che gli stessi contemporanei l'annoverarono tra le cose mirabili dell'Urbe.

Degna di altissima considerazione è, prima di tutto, la bella e maestosa arcata di candido marmo che adorna l'ingresso del sacello.

Intorno all'autore di quest'opera tacciono completamente i documenti; si è fatto il nome di Mino da Fiesole (1) e, più recentemente quello di Andrea Verrocchio (2), ma senza gran probabilità di essere

---

(1) V. Berthier, *L'Eglise de la Minerve*, p. 148.
(2) V Diego Angeli, *Le chiese di Roma*, p. 340.

8. Roma, *S M. Min.:* Giuliano da Maiano:
Insieme della Cappella Caraffa. *Caraffa chapel (total view*
L'ensemble de la Chapelle Caraffa. *Caraffa Kapelle*
(Fot. Anderson)

9. Roma, *S. M s. Min.*: Giuliano da Maiano:
Putto. *A child.*
Petit amour. *Ein Kind.*

(Fot. Anderson).

nel vero; quanto a noi, basandosi sopra un esame attento dello stile, propendiamo per l'opinione del Venturi che ascrive il lavoro a Giuliano da Maiano.

Quest'ultima attribuzione, oltre che sui caratteri dell'architettura, la quale è tutta impregnata dell'agilità ed eleganza fiorentina proprie dell'arte di Giuliano, si fonda essenzialmente sui particolari delle due figurine scolpite che s'ergono alle radici dell'archivolto, formando il più bell'ornamento dell'opera. Quelle figurine di fanciulli vispi e gioiosi, sia nell'atteggiamento delle membra prosperose come nei ridenti visi paffutelli, nei lunghi occhi affioranti sotto l'arco delle ciglia e nell'opulenta massa dei ricciuti capelli, richiamano subito al pensiero gli spiritelli reggi-ghirlanda che Giuliano da Maiano intagliò per gli armadî della sagrestia di Santa Maria del Fiore.

Si accordano perfettamente con l'elegante arcata di accesso la balaustrata marmorea, l'altare della cappella, anch'esso di marmo, ed il pavimento in « opus alexandrinum », opere tutte di valore grandissimo sia per la finezza del lavoro che per la nobiltà della materia; ma il più alto pregio della cappella Caraffa è rappresentato dagli affreschi che vi eseguì Filippino Lippi aiutato da Raffaellino del Garbo. L'epoca in cui si lavorò a questi dipinti può essere stabilita con la massima pre-

cisione in base ad una lettera del Card. Caraffa e ad un'altra di Filippino, concordanti entrambe nel dimostrarci che l'opera fu intrapresa in sul finire del 1489; quanto al compimento del lavoro, sappiamo che non potè protrarsi oltre il 1493, poichè, come s'è già detto, in quell'epoca tutto il restauro della cappella Caraffa era già terminato.

Ci troviamo, quindi, di fronte a dipinti che appartengono al periodo più maturo dell'arte di Filippino, quando il pittore « aveva raggiunto la sua maniera libera e ardita di estrinsecarsi, senza cadere nell'esagerato e nel lezioso come gli accadde negli ultimi anni della sua vita » (1).

I soggetti da lui trattati sono: *L'Assunzione* e *L'Annunciazione della Vergine* che ornano il fondo della cappella; *Il Trionfo di San Tommaso* ed *Il miracolo del Crocefisso* che sono sulla parete destra; un altro grande affresco rappresentante *Il trionfo delle Virtù* fu distrutto quando venne eretto il monumento di Paolo IV e noi lo conosciamo solo per quel che ne scrive il Vasari nella biografia del Lippi.

Nel *Trionfo di San Tommaso*, l'Aquinate è rappresentato assiso in cattedra ed affiancato dalle personificazioni della Grammatica, della Retorica, della Dialettica e della Filosofia; sotto ai suoi piedi, un vecchio prostrato, che si morde la destra con ira e sprizza dagli occhi terribili lampi di rabbia impotente, simboleggia l'Errore debellato. Un libro aperto sulle ginocchia del vincitore ostenta le parole: « Sa-

(1) G. Frizzoni, *Disegni di Antichi Maestri* ne *L'Arte*, VII, p. 243.

10. Roma, *S. M. s. Min.*: F. Lippi:
Disputa di S. Tommaso. *St Thomas debate.*
La dispute de St. Thomas *Der Streit des Hl. Thomas.*
(Fot. Anderson).

11. Roma, *S. M. s. Min.*: F. Lippi:
I miracoli del Crocifisso. *The miracles of the Crucifix*
Les miracles du Crucifix. *Die Wundern des Krucifix*
(Fot. Anderson)

pientia sapientum perdam »; in un cartello retto dal simbolico vecchio si legge: « Sapientia vincit malitiam ».

Una fastosa architettura di loggiati e di sontuosi palazzi conferisce alla scena una solennità inaudita a cui si aggiunge il fascino di due paesaggi lontani che rappresentano, da una parte la piazza del Laterano riconoscibile dalla statua equestre di Marco Aurelio eretta anticamente in quel luogo, e, dalla parte opposta, un gruppo di case e di torri lontane addossate al fianco d'un colle. Tuttavia, non è la parte del quadro testè descritta la più degna di ammirazione, giacchè quivi la manifesta ricerca del grandioso e le preoccupazioni allegoriche tarparono le ali al genio dell'artista; è, invece, nei movimentati gruppi dell'avampiano che la vita palpita potentemente ed un diffuso senso di drammaticità vibra da per tutto.

In questa parte del dipinto, si affollano senz'ordine alcuno le immagini dei seguaci di San Tommaso e quelle degli eresiarchi da lui combattuti, sì che, accanto a figure tutte piene di pace nella loro fede sicura e possente, si possono vedere le figure di Averroe, di Ario, di Sabellio e di Apollinare che appaiono tormentate dal dubbio o umiliate dalla sconfitta, ed esprimono in modo incomparabile con gli sconsolati gesti delle mani, col pallore dei visi piegati, con le bocche strette e con le fronti spasmodicamente aggrottate, tutta una folla di pensieri e di passioni...

La parete sulla quale è rappresentato *Il Trionfo* termina in un lunet-

tone in cui Filippino ha dipinto *Il miracolo del Crocefisso che parla a San Tommaso.*

Gran parte della scena è occupata da una costruzione a loggiato a sinistra della quale si vede il Santo inginocchiato e con a fianco due soavi figure di angioli, mentre ascolta le parole di Gesù; l'espressione dell'orante, dal viso lievemente chinato e dai grandi occhi volti verso l'alto in una tenera e commossa preghiera, ricorda vivamente quella del San Bernardo dell'Abbadia fiorentina.

All'esterno del portico, quattro grandi figure, due virili e due muliebri, compongono un gruppo pieno di vita nel quale un giovane e un vecchio discutono con animazione, mentre due donne ascoltano pacatamente. Una quinta figura, quella di un frate che fugge in preda al timor panico da cui è preso alla vista del miracoloso avvenimento, sbuca dall'interno del loggiato; il suo corpo è colto nell'istantaneità del movimento, in un atteggiamento sgangherato che, assieme al turbinio scomposto delle vesti, ci mostra in modo chiarissimo l'incipiente imbarocchirsi dell'arte di Filippino.

Nella parte anteriore del dipinto, un putto seminudo, spaventato da un bianco cucciolo, si svolge indietro ad invocare aiuto, e quel gruppetto pieno d'un mirabile realismo diffonde la sua grazia rugiadosa su tutta la scena.

L'Annunciazione fu creduta per alcun tempo opera del Beato Angelico; ma oggi non v'è chi dubiti che anch'essa sia opera del Lippi.

12. Roma, *S. M. s.ta Min.*: F. Lippi:
L'Annunciazione. *The Annuntiation.*
L'Annonciation. *Die Verkündigung.*

13. Roma, *S. M. s. Min.:* F. Lippi:
L'Assunzione della Vergine. *The Assumption of the Vergin.*
L'Assomption de la Vierge. *Marien Himmelfahrt.*
(Fot. Anderson).

I sepolcri di Leone X e di Clemente VII. (Fig. 7).

Addossati alle pareti laterali del coro, l'uno di fronte all'altro, si ergono i due eleganti sepolcri dei papi medicei, opere semplici e grandiose insieme, che assomigliano a due archi di trionfo.

Essi furono eseguiti, dopo la morte di Clemente VII e coi denari da lui lasciati, da Baccio Bandinelli.

Secondo il Vasari, appartengono a Baccio, oltre al disegno generale dell'architettura, le scolture dei sei bassorilievi che coronano i due monumenti e le quattro statue dei Profeti che ne riempiono le nicchie laterali; la statua di Leone, invece, è data a Raffaello da Montelupo e quella di Clemente a Nanni di Baccio Bigio.

Nell'architettura e nelle dimensioni i due monumenti sono al tutto identici. Entrambi poggiano al disopra d'un alto zoccolo di travertino su cui si stende il basamento marmoreo ch'è adorno di una decorazione semplice ed eletta; nella parte superiore, quattro colonne scanalate, di belle proporzioni e coronate da ricchi capitelli compositi, reggono un alto e squadrato frontone e dividono il piano in tre ampî scomparti in cui s'aprono le capaci nicchie delle statue; al sommo del timpano, il grande stemma mediceo sorretto da due nervosi festoni di foglie trionfa su tutto il grandioso insieme del monumento.

I bassorilievi del sepolcro di papa Leone rappresentano *L'incontro di Leone X con Francesco I; Il Battesimo di Cristo* e *San Giuliano che resuscita un morto;* quelli dell'altro sepolcro: *La riconciliazione di Clemente VII con Carlo V; San Benedetto alla presenza del falso Totila* e *S. Giovanni nel deserto.*

Le statue assise dei pontefici son degne della massima attenzione: in quella di Leone, Raffaello da Montelupo ha soffuso un'aria di maestà serena che illumina il pingue volto del gran papa; Nanni di Baccio, invece, ci ha tramandato di Clemente VII un'immagine tutta piena di vivacità e di nervosismo che si riflettono nell'espressione del volto, nell'atteggiamento della persona, negli aggrovigliamenti delle vesti e nelle volute tempestose del manto.

La cappella Caraffa. (Figure: 8, 9, 10, 11, 12 e 13).

La cappella di San Tommaso, per la ricchezza delle opere d'arte che conserva, è senza alcun dubbio la più interessante tra le venti cappelle della Minerva.

Fortunatamente, nè lo spirito irrequieto del Seicento, nè la mania restauratrice dell'Ottocento le hanno apportate modificazioni notevoli, talchè, se facciamo astrazione dal mausoleo di Paolo IV, che addossandosi alla parete sinistra ne ha distrutto gli affreschi, oggi possiamo ancora ammirare quel sacello in tutta la magnificenza che gli venne conferita dalla generosità del Card. Oliviero Caraffa.

L'opera di sistemazione e di decorazione della cappella, iniziata verso il 1489, fu compiuta con rapidità veramente straordinaria, tanto che dopo soli quattr'anni, il 16 maggio 1493, secondo quel che leggesi in un'iscrizione all'interno della cappella stessa, papa Alessandro VI potè recarsi a visitare il lavoro compiuto.

Le spese sostenute dal Caraffa furono ingenti oltre modo, tanto che — secondo quel che attesta il Vasari — per i soli dipinti che vi fece Filippino Lippi, venne fissato un prezzo di duemila ducati d'oro « senza le spese degli azzurri e de' garzoni »; ma l'opera risultò talmente magnifica che gli stessi contemporanei l'annoverarono tra le cose mirabili dell'Urbe.

Degna di altissima considerazione è, prima di tutto, la bella e maestosa arcata di candido marmo che adorna l'ingresso del sacello.

Intorno all'autore di quest'opera tacciono completamente i documenti; si è fatto il nome di Mino da Fiesole (1) e, più recentemente quello di Andrea Verrocchio (2), ma senza gran probabilità di essere

---

(1) V. Berthier, *L'Eglise de la Minerve*, p. 148.
(2) V Diego Angeli, *Le chiese di Roma*, p. 340.

In questo quadro due scene diverse si confondono in un'unica rappresentazione, poichè vi si vede la Vergine, nell'istesso punto in cui le si appressa l'Annunciatore, volgersi a benedire il Cardinal Caraffa a lei presentato da San Tommaso. Le quattro figure son trattate mirabilmente e conservano ancora una gran bellezza ad onta dei reiterati restauri che le hanno danneggiate specialmente nella colorazione.

L'arte del nostro pittore, però, fa il massimo di sua possa nella scena dell'*Assunzione di Maria*, ove si accentua maggiormente la sua avida ricerca di grandiosità.

Nella parte superiore del dipinto, trionfa l'immagine della Madonna che, col viso e con gli occhi chinati, appare umile e pia in mezzo alla gloria dell'universo che per Lei tripudia; dal suo corpo s'irraggia un alone di viva luce, mentre intorno al capo le risplende una tonda aureola color di rubino, simile ad un gran sole che tramonti sul mare.

Tutto intorno, brulica e si dissolve nella luce una lieta corona di cherubi, mentre altri angioletti scherzosi sbucano di sotto al verde manto di Maria ed agitano ceri accesi e turiboli fumiganti, o danzano e cantano sparsi per il gran cielo sereno.

In basso, le figure degli Apostoli, stretti intorno alla tomba della Madre di Dio, levano verso il cielo certi occhi abbagliati dalla grande luce e pregano con ineffabile ardore. Dall'insieme di tutte queste immagini possenti, nelle quali Filippino varca i confini del suo secolo, dalla rappresentazione dell'angelico tripudio e dalla serenità dell'aria fervida di luci e di armonie si sprigiona un senso maestoso di gaudio immenso che abbraccia il cielo e la terra.

Raffaellino del Garbo: *Le Sibille*. (Fig. 14).

La decorazione pittorica della cappella Caraffa è completata dalle quattro grandi *Sibille* che vedonsi dipinte nei pennacchi della volta.

Nello scomparto di fondo, l'affresco raffigura la *Sibilla Cumana;* nel pennacchio di sinistra la *Sibilla Delfica;* in quello di destra la *Ellespontina* e nell'ultimo la *Tiburtina*.

Tutt'e quattro le Veggenti sono rappresentate come giovani donne avvolte in seriche vesti dai colori vivaci, mentre, sdraiate o assise sopra fumose predelle di nubi, si mostrano, negli atteggiamenti delle membra e nell'espressione dei volti, in preda a profetica esaltazione. Intorno alle loro figure, varie immagini di angeli leggono nei libri fatidici o li offrono alla lettura delle Profetesse, mentre tonde teste di cherubi si affacciano a guardare di tra le nubi ed altri ignudi puttini sospendono a sottili funi le tabelle col nome di ognuna delle Sibille.

Circa l'autore dei dipinti, si segue generalmente l'opinione del Vasari che, nella *Vita di Raffaellino del Garbo* dice che fu appunto quell'artista colui ch'eseguì « nella Minerva, intorno alla sepoltura del Cardinal Caraffa quel cielo della volta tanto fine, che par fatta da miniatori ».

In questi ultimi tempi, però, l'attribuzione vasariana venne posta in dubbio e specialmente ad opera di Angelina Rossi (1), che, basandosi essenzialmente sulle rassomiglianze intercorrenti tra queste Sibille ed i Patriarchi dipinti da Filippino nella cappella Strozzi, propende ad ascrivere a quest'ultimo anche le figure delle Profetesse minervitane.

Gli argomenti affacciati dalla Rossi sono tutt'altro che privi d'importanza; realmente tra l'opera di Filippino e quella del suo discepolo Raffaellino corre gran somiglianza; ma questa non è mai tale da non lasciarci distinguere le belle, ma vuote Sibille minervitane dalle figure di Filippino in cui la vita ed il pensiero vibrano ognora potentemente.

(1) A. Rossi, *Le Sibille nelle arti figurative italiane* ne *L'Arte*, XVIII.

In questo quadro due scene diverse si confondono in un'unica rappresentazione, poichè vi si vede la Vergine, nell'istesso punto in cui le si appressa l'Annunciatore, volgersi a benedire il Cardinal Caraffa a lei presentato da San Tommaso. Le quattro figure son trattate mirabilmente e conservano ancora una gran bellezza ad onta dei reiterati restauri che le hanno danneggiate specialmente nella colorazione.

L'arte del nostro pittore, però, fa il massimo di sua possa nella scena dell'*Assunzione di Maria*, ove si accentua maggiormente la sua avida ricerca di grandiosità.

Nella parte superiore del dipinto, trionfa l'immagine della Madonna che, col viso e con gli occhi chinati, appare umile e pia in mezzo alla gloria dell'universo che per Lei tripudia; dal suo corpo s'irraggia un alone di viva luce, mentre intorno al capo le risplende una tonda aureola color di rubino, simile ad un gran sole che tramonti sul mare.

Tutto intorno, brulica e si dissolve nella luce una lieta corona di cherubi, mentre altri angioletti scherzosi sbucano di sotto al verde manto di Maria ed agitano ceri accesi e turiboli fumiganti, o danzano e cantano sparsi per il gran cielo sereno.

In basso, le figure degli Apostoli, stretti intorno alla tomba della Madre di Dio, levano verso il cielo certi occhi abbagliati dalla grande luce e pregano con ineffabile ardore. Dall'insieme di tutte queste immagini possenti, nelle quali Filippino varca i confini del suo secolo, dalla rappresentazione dell'angelico tripudio e dalla serenità dell'aria fervida di luci e di armonie si sprigiona un senso maestoso di gaudio immenso che abbraccia il cielo e la terra.

Raffaellino del Garbo: *Le Sibille*. (Fig. 14).

La decorazione pittorica della cappella Caraffa è completata dalle quattro grandi *Sibille* che vedonsi dipinte nei pennacchi della volta.

Nello scomparto di fondo, l'affresco raffigura la *Sibilla Cumana;* nel pennacchio di sinistra la *Sibilla Delfica;* in quello di destra la *Ellespontina* e nell'ultimo la *Tiburtina.*

Tutt'e quattro le Veggenti sono rappresentate come giovani donne avvolte in seriche vesti dai colori vivaci, mentre, sdraiate o assise sopra fumose predelle di nubi, si mostrano, negli atteggiamenti delle membra e nell'espressione dei volti, in preda a profetica esaltazione. Intorno alle loro figure, varie immagini di angeli leggono nei libri fatidici o li offrono alla lettura delle Profetesse, mentre tonde teste di cherubi si affacciano a guardare di tra le nubi ed altri ignudi puttini sospendono a sottili funi le tabelle col nome di ognuna delle Sibille.

Circa l'autore dei dipinti, si segue generalmente l'opinione del Vasari che, nella *Vita di Raffaellino del Garbo* dice che fu appunto quell'artista colui ch'eseguì « nella Minerva, intorno alla sepoltura del Cardinal Caraffa quel cielo della volta tanto fine, che par fatta da miniatori ».

In questi ultimi tempi, però, l'attribuzione vasariana venne posta in dubbio e specialmente ad opera di Angelina Rossi (1), che, basandosi essenzialmente sulle rassomiglianze intercorrenti tra queste Sibille ed i Patriarchi dipinti da Filippino nella cappella Strozzi, propende ad ascrivere a quest'ultimo anche le figure delle Profetesse minervitane.

Gli argomenti affacciati dalla Rossi sono tutt'altro che privi d'importanza; realmente tra l'opera di Filippino e quella del suo discepolo Raffaellino corre gran somiglianza; ma questa non è mai tale da non lasciarci distinguere le belle, ma vuote Sibille minervitane dalle figure di Filippino in cui la vita ed il pensiero vibrano ognora potentemente.

---

(1) A. Rossi, *Le Sibille nelle arti figurative italiane* ne *L'Arte*, XVIII.

14. Roma, *S. M. . Mag. R. del Garbo.*

La Sibilla Cumana.
La Sibille Cumane.
The Cumana Sybil.
Die Sybille Cumana.

(Fot. Anderson)

15. Roma, *S. M. s. Min.:* Antoniazzo Romano:
L'Annunciazione. *The Annunciation.*
L'Annonciation. *Die Verkundingen.*
(Fot. Anderson).

ANTONIAZZO ROMANO: *L'Annunciazione.* (Fig. 15).

Il quadro di Antoniazzo costituisce l'unica reliquia della primitiva decorazione che, poco dopo la metà del sec. XV, il Card. Torrecremata aveva fatto dare alla cappella in cui quell'opera si ammira. La cappella stessa era in origine consacrata a San Jacopo di Compostella; ma, divenuta sede della Confraternita dell'Annunciata, che aveva lo scopo di procacciar la dote alle zitelle povere, ben presto perdette il titolo primitivo per assumere quello della santa Patrona del sodalizio. Nei secoli successivi, l'ambiente venne modificato radicalmente: Carlo Maderno vi eresse l'altare adorno di marmi policromi e diede a tutta l'architettura l'assetto attuale; Cesare Nebbia profuse sulle pareti e sulla volta le sue mediocri pitture, che rappresentano scene della Vita di Maria, ed Ambrogio Buonvicino scolpì la statua di Urbano VII che tuttora si vede nel nicchione di sinistra.

Cosiffattamente, il quadro di Antoniazzo venne a trovarsi come estraneo in mezzo all'ambiente che lo circonda.

Anche in questa *Annunciazione*, come in quella di Filippino Lippi, vengono a confondersi due scene diverse: da una parte, l'episodio dell'Angelo che viene a salutare in Maria la pura Madre del Verbo, dall'altro, la rappresentazione semi-realistica in cui tre giovanette, presentate dal pio Card. Torrecremata, ricevono dalle mani della Vergine le borse dotali. Le figure dell'Eterno e di Maria, e specialmente quella dell'angelo, ricordano assai da vicino l'*Annunciazione* affrescata nel Pantheon da Melozzo da Forlì; però nel dipinto della Minerva la monumentalità pierfrancescana delle figure è temperata da un certo che di molle e di agghindato e la solennità ieratica della scena è turbata dall'irrompere nel quadro delle figure del Cardinale e delle tre soavi fanciulle che vi apportano un fresco soffio di vita reale. Si è discusso intorno all'epoca in cui il lavoro venne eseguito: vi fu chi, per la presenza del Torrecremata tra le figure del dipinto, credette che l'opera sia stata compiuta in vita di quel prelato, e cioè prima del 1468 (1); ma il Venturi, basandosi sopra sostanziali raffronti stilistici, ascrive la pittura ad un ventennio più tardi (2).

---

(1) M. Ciartoso, *Note su Antoniazzo Romano*, ne *L'Arte*, XIV (1911).
(2) A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII^2, pag. 271.

La tomba del Beato Angelico. (Fig. 16).

Nel corridoio che mette in comunicazione il transetto della Minerva con la via Sant'Ignazio, accanto a fastosi sepolcri di prelati seicenteschi, si trova la tomba del Beato Angelico, grande nella sua umiltà.

Il celebre pittore domenicano morì nel febbraio 1455 e fu sepolto originariamente « ad dexteram partem capelle Sancti Thome de Aquino in sepulcro marmoreo »; ma, nel secolo XVII, la sua pietra tombale venne rimossa ed incastrata nella parete del corridoio sopraddetto, ove rimase fino a quando, poco tempo fa, non si pensò di ricollocarla nella sua posizione naturale (1).

Sulla faccia della lastra marmorea è rappresentata la figura del defunto in abito domenicano e coperta dal cappuccio; le membra appaiono irrigidite, le mani son poste in croce sul seno; le guance infossate, gli zigomi sporgenti e le occhiaie cave lasciano chiaramente intravedere la forma del teschio...

Nel complesso, la scultura manca d'ogni finezza e lo scalpellino che l'eseguì non era per nulla degno di rappresentare il grande artista fiesolano. Secondo l'opinione affacciata da Fritz Burger, si ritiene autore di quell'opera Isaia da Pisa, e realmente il rigido aspetto della figura e, più ancora, il modo di trattare il panneggio con sottili pieghe parallele fanno pensare appunto alla tecnica di quell'artista; ma, date le alterazioni subite dal marmo, è impossibile giungere a constatazioni più sostanziali e sufficienti per un'attribuzione definitiva.

Una lunga iscrizione incisa sopra una lapide incastrata nella parete, canta in distici latini le lodi dell'artista e del religioso; essa fu creduta, fino a poco tempo fa, composta da papa Niccolò V; ma quell'opinione è mal fondata poichè all'epoca della morte di Fra' Giovanni, lo stesso papa Niccolò era moribondo.

In seguito a più recenti studî, oggi si ritiene autore dell'epitaffio Lorenzo Valla (2).

---

(1) A scanso di equivoci, si noti che il corridoio in cui attualmente la tomba si trova, anticamente era una cappella consacrata a San Tommaso; ed è di questa che si parla nel documento.

(2) De Nicola G., *Iscrizioni romane relative ad artisti o ad opere d'arte* in *Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria*, XXXI, p. 222.

16. Roma, *S. M. s. Min.:*

Tomba del Beato Angelico. *Tomb of Beato Angelico.*
Tombeau du Beato Angelico. *Grabmal von Beato Angelico.*

(Fot. Anderson).

17. Roma, *S. M. s. Min.:* F. Baroc
L'ultima Cena. *The last Supper.*
Le dernier Souper. *Der letzte Abendmahl*

La Cappella Aldobrandini. (Figure: 17 e 18).

Fra tutte le cappelle laterali del tempio minervitano, quella degli Aldobrandini dev'essere considerata come la più antica poichè la sua fondazione risale al sec. XIV. Posta originariamente sotto il patronato degli Orsini e dedicata a Santa Caterina d'Alessandria fu ceduta agli Aldobrandini solo verso il 1570, epoca in cui papa Clemente VIII la fece decorare come oggi si vede e la dedicò al SS. Sacramento. L'aspetto della cappella è veramente grandioso: tutto vi dà l'idea d'una gran larghezza di vedute e d'una illimitata potenza di mezzi.

Il maestoso arco d'ingresso, i forti pilastri che lo sorreggono e le pareti dell'interno son ricoperti tutti di colorate incrostazioni marmoree; altri marmi si stendono sul pavimento, ed il soffitto si adorna di bei dipinti, opera di Cherubino Alberti.

Sull'altare si ammira un gran quadro del Barocci e, tutto intorno, una vera folla di statue e di busti anima le pareti ed adorna i sepolcri di Silvestro Aldobrandini e di Luisa Deti, genitori di papa Clemente.

Secondo quel che scrisse l'abate Titi: « l'architettura dalla cornice in giù, con depositi, incrostature et altri ornamenti di Giacomo della Porta, e dalla cornice in su di Carlo Maderno ».

Il quadro del Barocci rappresenta *L'istituzione dell'Eucaristia*, scena che si svolge nell'ora in cui le tenebre della sera son già discese sulla terra; Gesù ha abbandonato la mensa, che numerosi servi già stanno sparecchiando, e porge agli Apostoli inginocchiati le candide ostie della Comunione. Scialbe fiammelle illuminano debolmente il fondo dell'ambiente traendo qualche tenue riflesso dal vasellame allineato sulle pareti; una fiaccola più grande, di cui si vede all'estremo orlo di sinistra la fiamma piegata dal vento, illumina direttamente la figura del Redentore, traendo riflessi di rosa e di rubino dalle sue vesti.

Il viso di quest'immagine, però, resta immerso nell'ombra; esso s'inchina lievemente verso la spalla ed è tutto soffuso di dolce tristezza.

Un Apostolo, avvolto in un serico manto arancione, s'inginocchia davanti a Gesù per ricevere l'ostia; accanto a lui, la giovanile figura di Giovanni si prosterna ai piedi del Maestro, con atto di commosso amore. In un piano più arretrato, si riconosce, raggomitolata nell'ombra, la pensosa immagine di Giuda; le impenetrabili occhiaie colme

di tenebra e la fronte china verso il suolo conferiscono al suo viso un tragico aspetto. Nel complesso, l'opera è bella, ma tradisce nell'artista un'evidente ricerca del patetico, ch'egli vuole ottenere sfruttando gli effetti della tenebria notturna.

L'architettura dei sepolcri Aldobrandini è, come abbiamo già visto, opera di Giacomo della Porta, il quale pur conservandovi una certa misura, precorre, con la macchinosità dell'insieme e con il larghissimo impiego delle pietre colorate, i fasti dei sepolcri seicenteschi.

Le sculture di quelle tombe, eccezion fatta per gli angeli dei frontoni che son di Stefano Maderno e per la statuina della Religione ch'è di Camillo Mariani, appartengono a Nicolò Cordier detto il Franciosino.

Questi vi rappresentò le figure dei due defunti sdraiate sui coperchi dei proprî sarcofagi ed impresse loro una grave aria di maestà, come si addiceva ai genitori del Pontefice di casa Aldobrandini.

Ai fianchi di ognuna di quelle grandi immagini, due statuine collocate in adorne nicchiette simboleggiano le virtù proprie di ciascuno dei defunti, e cioè la Carità e la Religione per Luisa, la Fortezza e la Prudenza per Silvestro.

Queste ultime figurine sono ammirevoli per la loro bellezza, e rivelano appieno nella loro fattura quello spirito di dignità e di eleganza che, come già notammo altrove, lo scultore lorenese importò nella stracca scultura degli artisti che lavoravano a Roma alla fine del Cinquecento.

18 Roma, *S. M . Min.:* G Della Porta:
Sepolcro di Luisa Deti. *Tomb of Louise Deti*
Tombeau de Louise Deti. *Grabmal von Louise Deti*
(Fot. Anderson).

19. Roma, *S. M. s. Min.:*

La tomba di Giovanni Arberini. *The tomb of John Arberini.*
La tombeau de Jean Arberini. *Das Grabmal von Johann Arberini.*

(Fot Anderson).

La tomba di Giovanni Arberini. (Fig. 19).

Mentre in origine era collocata nel corridoio posto tra la cappella di S. Pietro Martire e quella dell'Annunciata, in luogo angusto e fuori mano, la tomba di Giovanni Arberini si può ammirare oggi nella cappella della Maddalena, ove venne trasportata ultimamente. Il bel sepolcro è celebrato sia come opera del Rinascimento, sia come magnifico campione dell'arte antica.

Per quel che riguarda la parte moderna, la tomba ripete essenzialmente il tipo di sepoltura dato dal Bregno nel monumento di Raffaello della Rovere ai SS. Apostoli († 1474). Entrambi i sepolcri, infatti, si distinguono dalle altre tombe quattrocentesche per l'atrofizzarsi della cella funebre che si schiaccia in un oblungo rettangolo bastante appena a contenere il sarcofago; ma nel sepolcro Arberini, al posto del basso architrave, un'ariosa arcata corona felicemente l'insieme. L'armonia di proporzioni della tomba arberiniana è perfetta, e la sua decorazione si mantiene aggraziata ed eletta in ogni parte, specialmente nei deliziosi mazzetti di frutta, di foglie e di spighe che adornano l'archivolto, come pure nelle facce dei pilastrini laterali, che recano due belle figurine di angioli con in mano fiammanti candelabri. Il Robert (1) indica Mino da Fiesole come autore del monumento; ma il Berthier (2) registra il nome di Agostino di Duccio; secondo il nostro parere, però, qui è assente la fragile bellezza e l'ingenuità di Mino, come è assente pure la dinamica forma di Agostino.

Il grande sarcofago antico, che forma la parte più ammirata del monumento, reca nella faccia anteriore un bassorilievo con la rappresentazione della lotta d'Ercole e del Leone Nemeo.

Secondo il Berthier, questa sarebbe una delle poche sculture greche originali ch'esistono in Roma; ma, con assai maggior probabilità, non si tratta che d'una copia romana d'età augustea. Il lavoro è, tuttavia, d'una bellezza straordinaria e, nonostante la costrizione delle figure nello spazio ed il rigoroso schema geometrico impresso alle loro membra, si mostra pieno di vita, di forza e di verità ed esprime mirabilmente nel suo punto più tragico la lotta mortale tra l'uomo e la belva.

---

(1) Robert Carl, *Die Antiken Sarcophags Reliefs*, vol. III, 120-122.
(2) J. J. Berthier, *L'Eglise de la Minerve à Rome*, p. 93.

La cappella del Salvatore. (Figure: 20, 21 e 22).

La cappella Maffei, benchè sia stata eretta come tutte le altre cappelle della navata sinistra nella seconda metà del secolo XVI, conserva nel suo interno varie opere quattrocentesche della più alta importanza, come il quadro di altare, la statua di San Sebastiano e le tombe di Agostino († 1490) e Benedetto Maffei († 1494).

Il quadro cui abbiamo accennato si trovava originariamente all'estremità della navata destra, al disopra dell'edicola di Sant'Agata e Santa Lucia, e fu trasferito nella cappella Maffei quando questa venne consacrata al Santo Salvatore, la cui immagine appunto si vede rappresentata in quella pittura.

Per la sua scarsa estensione, il dipinto non riesce a contenere altro che le spalle della figura e la bella testa circondata da un'aureola quadriloba.

Circa l'autore dell'opera, fu fatto il nome di artisti diversi, persino quello di Raffaello Sanzio; il Berthier parla del Pinturicchio « à raison de la noblesse du style », ma l'analisi stilistica del dipinto riesce decisamente sfavorevole all'opinione dello studioso domenicano, poichè l colore ambrato delle carni, la magnifica intensità delle tinte diffuse

20. Roma, *S.ᵗ M. s. Min.:* Perugino:
Il Santo Salvatore. *The Saviour.*
Le Sauveur. *Der Heilige Erlöser.*
(Fot. Anderson).

21. Roma, *S. M. s. Min.:* Michele Marini:
S. Sebastiano. *S. Sebastien.*
St. Sebastien. *Hl. Sebastianus.*

(Fot. Anderson).

sulle vesti, il solito arco convenzionale delle sopracciglia, il modo particolare di disegnare ad occhiello le pieghe del manto e, sopra tutto, l'espressione pietistica del volto pensoso son caratteristiche perfettamente accordate per rivelarci l'arte di Pietro Perugino.

Ai lati dell'altare, in due piccole nicchie collocate una per parte, si vedono le piccole statue di San Giovanni Battista e di San Sebastiano.

La prima fu eseguita intorno alla fine del Cinquecento ed ha tutti i caratteri dell'arte di Ambrogio Buonvicino (1); la seconda, invece, è opera quattrocentesca. Il santo martire vi è rappresentato sotto le forme di un imberbe giovanetto dalla soavissima figura e con le acerbe membra classicamente atteggiate. Il passaggio dei secoli ha disteso sul marmo una calda patina di color bruno dorato che ne aumenta la vita ed il fascino. Il corpo è addossato ad un nodoso tronco d'albero a cui son fissate le braccia avvinte dietro le spalle, mentre la bella testa ricciuta si volge pateticamente verso il cielo.

Anche intorno all'autore di quest'opera i pareri son molto discordi: il Vasari nella *Vita di Andrea da Fiesole*, fa il nome di un tal Michele Maini; il Titi indicò, invece, Mino da Fiesole, mentre altri autori ascrissero il lavoro a Tino da Camaino (2). Però l'opinione oggi universalmente accettata è che la bella statuina appartenga a Michele

(1) V. Berthier, *L'Eglise de la Minerve*, 334
(2) D. Angeli, *Le chiese di Roma*, 345.

Marini, uno scultore fiesolano la cui arte ci appare potentemente influenzata dalle pitture di Pietro Perugino (1).

Le tombe di Agostino e Benedetto Maffei son collocate in fondo ai nicchioni che scavano le pareti laterali della cappella. I due sepolcri si rassomigliano molto nelle loro linee generali, che non si discostano per nulla da quelle della maggior parte delle altre tombe quattrocentesche; ma differiscono alquanto tra di loro nella sistemazione delle celle funebri, poichè, mentre quella del sepolcro di sinistra contiene oltre all'alto sarcofago sorretto dalle zampe leonine, il busto del defunto affondato in una nicchietta rotonda, l'altra cella, invece, mostra la figura del morto per intero e distesa, come al solito, sul coperchio del sarcofago.

La decorazione di questi monumenti è notevole per la sua grande finezza, che si rivela specialmente nel festoncino di frutta e foglie disteso lungo l'architrave della tomba di Benedetto Maffei e nel bellissimo bassorilievo rappresentante una caccia di cani e cervi, che vedesi sull'architrave dell'altro sepolcro.

Lo Steinmann attribuisce le tombe Maffei allo stesso autore del *San Sebastiano* testè descritto; ma l'opinione di quello studioso è oggi dai più rigettata ed i due monumenti vengono attribuiti a Luigi Capponi, discepolo dell'Amodeo, e ai suoi seguaci (2).

---

(1) V. G. Milanesi, Note alle *Vite* del Vasari, t. IV, p. 476; Steinmann, *Michele Marini. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance Skulptur in Rom.* A. Colasanti, *Un bassorilievo di Michele Marini*; ne *L'Arte*, VII, 201 e seg.

(2) D. Angeli, *Le chiese di Roma*, 345; D. Gnoli, *Luigi Capponi da Milano scultore*, in *Archivio Storico dell'Arte*, VI, p. 101; A. Colasanti, articolo cit

22. Roma, *S. M. s. Min.:*

Sepolcro di Benedetto Maffei. *Tomb of Benedetto Maffei.*
Tombeau de Benedetto Maffei. *Grabmal von Benedetto Maffei.*

(Fot. Anderson).

23. Roma, *S. M. s. Min.:* Andrea Bregno:
Tomba del Card. Coca. *Tomb of the Card. Coca.*
Tombeau du Card. Coca. *Grabmal des Kard. Coca.*
(Fot. Anderson).

La tomba del Cardinal Coca. (Figure 23 e 24).

La tomba del card. Diego Coca de Calahorra († 1477) si ammira nell'ultima cappella della navata destra. Essa costituisce uno dei monumenti più lodati del Quattrocento romano ed è senz'alcun dubbio il più bel frutto dell'arte di Andrea Bregno. L'architettura del sepolcro avvince subito l'animo del visitatore per l'armonica disposizione d'ogni sua parte, per il meraviglioso slancio delle sue proporzioni.

Un altissimo zoccolo distacca la costruzione dal suolo e sorregge lo svelto basamento; al disopra di questo, si leva la bella cella sepolcrale limitata lateralmente da pilastrini abbinati e coronata al sommo da un'elegante cimasa a conchiglia, su cui, dominando l'intero monumento, trionfa sola ed altissima la Croce.

Nell'interno della cella, il sarcofago, che ci appare ispirato in tutte le sue linee ad una purezza adamantina, regge al disopra del coperchio la nobile figura del defunto distesa sopra il suo letto di morte.

Quanto alla decorazione del monumento, tutto ci mostra il gusto e l'abilità somma dell'artista, a cominciare dall'eletta cromia dell'oro su fondo azzurro, che dà risalto ad ogni elemento decorativo, per finire alle minuziose cesellature con cui son resi stemmi, candelabri, festoni, cartelli, cornucopie e conchiglie, che, pur senza perdere la loro funzione decorativa, brillano in tutta la loro individuale bellezza.

La figura del defunto, avvolta nei sacri paramenti e con la mitra in testa, incrocia le mani sul petto e riposa serena in mezzo a quei pilastrini dagli ornati esili come vilucchi, in mezzo ai festoni di frutta e di fiori dei quali par di sentire la fragranza; dalla sua vista spira un ineffabile senso di pace, che si accentua in ispecial modo sui lineamenti del volto, sui quali l'artista del Rinascimento ha saputo rendere

il senso della divina ἀταραξία che infondevano ai volti dei numi i greci scalpelli.

Questa pace idilliaca che alita intorno alla figura del dormiente non regna, però, nell'affresco che la sovrasta sul fondo della cella sepolcrale. Quivi il pittore ha saputo esprimere con quattro sole figure l'epopea terribile della fine del mondo; quivi alla serenità primaverile dell'arte di Andrea Bregno succede l'eroico senso del genio di Melozzo da Forlì.

La vetustà e l'umido hanno danneggiato quell'opera in modo irreparabile e le reliquie che ne son rimaste bastano appena per farci afferrare il senso della rappresentazione; ma, ciononostante, quel dipinto s'imprime ancora profondamente nell'anima di chi lo vede.

La figura del Cardinale vi ritorna; ma non più distesa sul letto di morte, bensì inginocchiata accanto al suo stesso sarcofago, in atto di implorare la clemenza del Giudice Divino.

E questi, che siede in trono nell'alto di un cielo allagato di luce sanguigna, leva la destra a benedire il supplice, nonostante che il suo viso severo, quasi chiuso, dia il senso terribile delle condanne che vigeranno in eterno.

Ai fianchi del Cristo, due angeli sferzati dal vento della tempesta riassumono nelle loro figure tutta la terribilità del momento: le loro chiome si scarmigliano, le vesti fluttuano, i lembi delle cinture schioccano e s'attorcono serpentinamente, mentre le gote si gonfiano a dar fiato alle paurose trombe...

E « nell'oscurità dell'arca marmorea, par si sprigioni una forza arcana che l'eco delle tube degli angioli fanciulli rintroni nella profondità delle tenebre » (1).

---

(1) A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII², pag. 23

24. Roma, *S. M. s. Min.*: Melozzo da Forlì:
Il Giudizio Universale. The Last Judgment.
Le Dernier Jugement. [*Das Jüngste Gericht.*

(Fot. Anderson)

25. Roma, *S. M. s. Min.:*

Crocifisso su legno (particolare). *Crucifix of wood* (detail).
Crucifix de bois (détail). *Krucifix aus Holz* (detail).

La cappella del Crocefisso. (Fig. 25).

Le notizie riguardanti la piccola cappella del Crocefisso sono assa scarse; sappiamo solo ch'essa fu ceduta nel 1668 ai Ghini di Cesena, che nei secoli precedenti era stata di proprietà del convento e che tornò ad esserlo non molto tempo dopo la cessione accennata.

È fuor di dubbio, tuttavia, che, come tutte le costruzioni fiancheggianti il transetto, anche questa cappella facesse parte del disegno primitivo della chiesa e che sia sorta, perciò, col primo sorgere delle costruzioni duecentesche.

L'importanza architettonica dell'interno è assai scarsa e lo è pure quella della decorazione pittorica che venne eseguita nel primo venticinquennio del Settecento e che va oggi scomparendo a poco a poco. Sono, invece, opere di molta importanza il Crocefisso di legno scolpito ed il bel portale marmoreo.

Il Crocefisso, col passare dei secoli, ha assunto sulla verniciatura a colla, che tutto lo copre, un uniforme color giallo cupo, che fa apparire le sue carni livide e fumose, accentuando grandemente il tragico aspetto della figura esanime.

La testa pende pesantemente sulla spalla destra; la bocca semiaperta pare che abbia esalato da poco l'anelito estremo; il piccolo corpo magro e rattrappito, ancora pervaso dallo spasimo della morte amara, pende dalla Croce abbandonandosi con tutto il peso giù dalle scarne braccia inchiodate.

L'insieme di queste povere membra straziate, reso con uno studio minuto ed attento dell'anatomia, ci pone di fronte ad una di quelle sculture che dimostrano, come dice il Venturi, « la potenza raggiunta nel Trecento dall'espressione della morte dell'Uomo-Dio » (1).

Non si conosce l'autore della scultura, ma una vecchia tradizione l'attribuisce nientemeno che a Giotto... L'origine della credenza risale al Vasari che, nella *Vita di Giotto*, dice: « Aveva, poi, Giotto nella Minerva, chiesa de' frati Predicatori *dipinto* in una tavola un Crocefisso grande colorato a tempera che fu molto lodato ».

Furon queste parole, interpretate male dall'Abate Titi, quelle che fecero Giotto, invece che di un Crocefisso dipinto — da gran tempo scomparso — l'autore di quel Crocefisso scolpito.

---

(1) A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, p. 866

Il portale che adorna l'ingresso della cappella si compone di due snelle colonne di marmo venato, che reggono, al disopra di bei capitelli corinti, un timpano triangolare e due svelte cuspidette.

Tra quelle due torricciuole sottili, si libra forte ed ardito un arco a tutto sesto, che invano due gotici dentelli tentano di snaturare, come invano le foglie rampanti tentano di snaturare il classico timpano equilatero.

Nell'insieme dell'opera è evidente una certa tendenza a goticizzare l'aspetto del monumento; ma ciò si riflette esclusivamente sulle parti decorative, mentre le colonne ed i capitelli di classica forma, la ben visibile sagoma fondamentale dell'arcata e la decisa linea orizzontale che inquadra la costruzione spezzandone ogni slancio ci dimostra che la parte essenziale dell'opera non è stata nemmeno intaccata dal goticismo.

Il Padre Berthier (1), appoggiandosi ad argomenti degni di molta considerazione, ritiene che quel monumento sia stato adattato a far da portale, mentre in origine avrebbe fatto parte d'un ciborio eretto, come al solito, in mezzo alla crociera.

La tomba di Durando di Mende. (Fig. 26).

La tomba del famoso vescovo Durando si trovava in origine nella cappella d'Ognissanti e ne venne rimossa nel 1670, quando fu collocata all'esterno di quella cappella a notevole altezza dal suolo.

Il sepolcro, eretto poco dopo il 1296 da Giovanni di Cosma, rappresenta uno dei più importanti monumenti dell'arte cosmatesca-goticizzante e cioè di quell'arte che scaturì dall'influsso esercitato da Arnolfo di Cambio sullo spirito dei marmorari romani.

Lo squadrato sarcofago, coperto da un panno armonicamente drappeggiato, sopporta la figura distesa del defunto; al capezzale ed ai piedi del letto di morte, vegliano due figurine di angioletti scolpiti, che piegano pietosamente la testa verso il cadavere; ma vegliano, sopra tutto, dal musaico che riluce nel fondo della cella funebre, le immagini di Maria, del Santo Bambino, di San Domenico e di San Privato.

---

(1) J. J. Berthier, *L'église de la Minerve*, pp. 143-144

26. Roma, *S. M. s. Min.*: Giovanni di Cosma:
Tomba di Durante di Mende. *Tomb of Durante di Mende.*
Tombeau de Durante di Mende. *Grabmal von Durante di Mende*
(Fot. Anderson).

27. Roma, *S. M. s Min.*: Mino da Fiesole:
Tomba di Francesco Tornabuoni. *Tomb of Francesco Tornabuoni*
Tombeau de Francesco Tornabuoni, *Grabmal von Francesco Tornabuoni.*
(Fot. Anderson)

L'insieme è coronato da un gotico baldacchino aperto da un'ogiva lobata e seghettato superiormente da foglie rampanti. Alla base del sarcofago, nei dentelli dell'arco e nel pennacchio dell'apice, la decorazione musiva profonde i vivi lucori delle tessere dorate, azzurre o vermiglie.

Nella figurazione del musaico principale, la Vergine è seduta in trono con in braccio il Bambino Gesù, alla sua sinistra si vede San Domenico ed alla destra San Privato che tiene una mano sul capo del defunto inginocchiato. Il Santo leva la sinistra in atto di perorare la causa del suo protetto e Maria ascolta benignamente, mentre il piccolo Gesù tende la manina a benedire.

L'opera ci mostra in Giovanni di Cosma un artista che segue in pittura le orme di Pietro Cavallini; ma, per la povertà delle risorse coloristiche e per l'imprecisione delle forme, il seguace cosmatesco si rivela immensamente lontano dall'arte del grande Maestro.

Le tombe Tornabuoni e Tebaldi. (Figure 27 e 28).

Le tombe di Francesco Tornabuoni († 1480) e di Giacomo Tebaldi († 1466) vedonsi incastrate in una medesima parete all'inizio della navata sinistra e son collocate l'una al disopra dell'altra.

La prima è opera di Mino da Fiesole e rappresenta un monumento in cui l'arte del gentile scultore toscano appare in tutto lo splendore della sua fine eleganza, anche se qui più che in ogni altro suo lavoro l'artista si manifesta tale quale il Vasari lo definisce: « più graziato che fondato nell'arte ».

Per l'architettura, il sepolcro riproduce perfettamente lo schema stabilito dal Bregno nel monumento di Raffaello della Rovere: una cella oblunga semplicissima che contiene il sarcofago con la figura del defunto.

Mino qui non si sforza a farla da architetto: egli — come fu notato dal Venturi — si abbandona all'imitazione dell'opera di Andrea e rimane unicamente scultore e decoratore.

Il monumento si agghinda tutto di una decorazione minuta in cui l'artista sfoggia la sua abilità incomparabile di cesellatore: i pilastrini, capitelli ed il sarcofago son come coperti da un meraviglioso ricamo

di esili steli, di palmette raggiate, di fogliuzze trasparenti, di corolle impalpabili e di sottili nastri schioccanti.

La statua del defunto, poi, mentre ci mostra quanto povera fosse l'arte di Mino nel rendere la figura umana, esprime contemporaneamente nei fini tratti del volto e nel sorriso lievissimo che increspa appena le labbra una ineffabile dolcezza.

Il sepolcro Tebaldi discende direttamente da quello del Cardinale Libretto eseguito da Andrea Bregno all'Aracoeli ed appartiene senza alcun dubbio al medesimo artista. Solo per quel che riguarda la decorazione, il sepolcro non rivela la mano d'uno scultore della finezza del Bregno.

Sotto questo aspetto, si distinguono specialmente la piatta cimasa con un Padre Eterno benedicente in mezzo ad una corona di cherubi, ed il basamento del sepolcro con i suoi angioletti reggi-cartiglio.

Si crede che queste ultime sculture appartengano a Giovanni Dalmata, il quale le avrebbe eseguite poco dopo la sua venuta a Roma; però, secondo il Venturi (1), non si può dire in proposito nulla di preciso tranne ch'esse son dovute ad un cooperatore e non ad un seguace del Bregno.

---

(1) A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VI, p 1050, nota 2

28. Roma, *S. M. s. Min.:* Andrea Bregno:
Tomba del Card. Tebaldi. *Tomb of the Card. Tebaldi.*
Tombeau du Card. Tebaldi. *Grabmal des Kard. Tebaldi.*
(Fot. Anderson).

29. Roma, *S. M. s. Min.*: Carlo Marchionni:
Monumento di Benedetto XIII. *Monument of Benedict XIII.*
Monument de Benoit XIII. *Denkmal von Benedictus XIII.*
(Fot. Anderson)

Il sepolcro di Benedetto XIII. (Fig. 29).

Il monumento del buon papa Orsini († 1730), che, come già dicemmo nella storia generale della chiesa, profuse tante ricchezze per le fabbriche minervitane, è addossato alla parete destra della cappella di San Domenico.

Il suo disegno è dovuto a Carlo Marchionni che ne ha saputo fare un'opera veramente notevole, oltre che per la ricchezza straordinaria dei colorati marmi, anche per la nobiltà ed armonia dell'insieme.

Due grandi colonne di marmo nero a venature bianche, coronate da una cimasa ad arco spezzato, formano intorno al monumento una grandiosa incorniciatura la cui severità è temperata bellamente dalle ghirlande di fiori e dagli angioli che affiancano il grande stemma di casa Orsini.

Inferiormente, sopra un basso zoccolo di broccatello, si erge, tra due grandi figure allegoriche che rappresentano la Religione e la Purità, il sarcofago marmoreo ch'è decorato anteriormente da un fine rilievo.

Nella parte sovrastante, entro una bella nicchia d'alabastro adorna di rosoncini dorati e di colonnine di verde antico, si vede la grande statua del papa che, ammantata nelle agitate pieghe del pluviale s'inginocchia devotamente e prega, volgendosi verso l'altare di San Domenico.

Quell'espressiva immagine di Benedetto è opera dello scultore Pietro Bracci, a cui si deve pure la statua della Purità; la figura della Religione, invece, spetta a Bartolomeo Pincelotti.

Il bassorilievo incastrato nella faccia anteriore del sarcofago rappresenta il Concilio di Roma presieduto da papa Benedetto; esso è dovuto al Marchionni, che vi scolpì, in mezzo ad una folla di prelati avvolti nei loro ricchi paramenti, la figura del pontefice maestosamente assisa in trono.

Le numerose figurine collocate nei diversi piani prospettici, ad onta della loro piccolezza, son trattate con minuziosa cura, talchè risultano vivi i loro atteggiamenti, espressivi i volti ed animato l'insieme.

G. B. Gaulli (Baciccia): « *San Luigi Bertrando* ».

Il quadro d'altare della cappella di San Luigi Bertrando, opera de Baciccia, è uno tra i più importanti lavori lasciati dall'arte seicentesca alla Minerva.

Quanto all'epoca della sua esecuzione, il dipinto non può essere anteriore al 1670, poichè solo in quell'anno San Luigi venne canonizzato, nè può esser posteriore al 1675 poichè l'opera del Gaulli si trova già registrata nell'edizione dell'*Ammaestramento* dell'abate Titi stampata in quell'anno.

Il quadro rappresenta il santo domenicano « in meditazione del Crocefisso nel quale fu improvvisamente trasformata la pistolla di un insidiatore cittadino mentre sparava contro esso Santo. Vedesi in segno del miracolo il piè della croce fatto in forma di ceppo d'una pistolla e sono colà intorno espressi alcuni angioli in atto di meraviglia » (1).

Quello che colpisce a prima vista è la figura del Santo che s'impone per la forza d'espressione del viso chinato lievemente sulla spalla mentre gli occhi si abbassano in una tenera contemplazione del Crocefisso miracoloso.

Però la potenza dell'arte del Gaulli appare pienamente sopra tutto nel giuoco delle luci e dei colori, e cioè nel suggestivo avvicendarsi delle zone di viva luce con quelle in cui misteriosamente si ammassa l'ombra, e nell'armonia suprema delle tinte, che, dai toni già caldi del volto bruno-dorato del Santo, si animano sempre più nei piani retrostanti diffondendosi sulle rosee carni dell'angelo giovinetto, sui visetti paffutelli dei cherubi, sugli irrequieti corpi dei putti che volteggiano nell'alto e sul fondo del crepaccio luminoso che squarcia le tempestose nubi, foriero del sole lontano.

Nel complesso, il Baciccia, nonostante che già cominci un poco ad allontanarsi dalle sue balde sinfonie di colori torridi, mostra in questa opera ancora una volta la sua meravigliosa sensibilità cromatica.

---

(1) G. B. Ratti, *Aggiunte alle Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi*. Ediz. 1762, pp. 77-78

PIETRO TENERANI: *L'Angelo della Resurrezione.*

La tomba di Maria Colonna e Margherita di Savoia, collocata nella grande nicchia laterale destra della cappella di San Giacomo, è considerata come la più bell'opera espressa dallo scalpello di Pietro Tenerani.

Maestà e semplicità son le sue caratteristiche essenziali poichè l'insieme consta di nient'altro che di un gran piedistallo classicheggiante, sobriamente adorno, al disopra del quale troneggia, sollevata da tre alti gradini, l'imponente figura dell'angelo.

Sulla faccia anteriore dello zoccolo, si vede rappresentata in un elegante rilievo la figura di Maria Colonna distesa al disopra del suo letto di morte.

Dai suoi placidi lineamenti, dalle membra rilasciate nell'abbandono dell'ultimo sonno e dall'atteggiamento delle braccia conserte sul petto spira una gran pace.

La statua dell'angelo, invece, ad onta dell'immobilità assoluta della posa, vibra tutta di un'intensa irrequietudine.

La sua grande persona siede sull'alto scanno in atteggiamento pieno di ieratica maestà; al disopra delle ginocchia, posano il misterioso libro della vita e la lunga tuba che darà il segnale della resurrezione; il collo ed il bel viso del celeste ministro si protendono verso l'alto, i piedi si puntano sullo zoccolo, le ali già si allargano sulle spalle: tutto mostra l'ansia trepida e l'attesa di chi è pronto al cenno del Signore, invisibile, ma presente.

La camera di Santa Caterina. (Fig. 30).

Questo minuscolo sacello, situato dietro l'altare della sagrestia ed a cui si accede per mezzo d'una piccola scala, fu eretto nel 1637 dal Card. Antonio Barberini che vi fece trasportare in parte le mura della camera in cui Santa Caterina da Siena aveva esalato l'ultimo respiro.

Poichè, contemporaneamente a questa costruzione, per l'ampliamento della cappella di San Domenico si procedeva alla distruzione dell'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria, adorno sulle pareti di dipinti quattrocenteschi, l'intelligente cardinale pensò di salvare quelle pitture facendole trasferire nella nuova cappelluccia ch'egli faceva innalzare.

Gli accennati dipinti son dovuti ai discepoli di Antoniazzo Romano, ma pare che anche la mano del maestro non sia loro estranea del tutto. Essi rappresentano, nella parete retrostante all'altare *La Crocefissione;* in un riquadro della parete sinistra *L'Annunciazione*, e, tutto intorno, sulle altre pareti, San Giovanni Battista, Cristo nel sepolcro, Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Agostino, San Girolamo e Sant'Onofrio.

L'Annunciazione non è che una ripetizione della tavola che Antoniazzo aveva eseguito nella stessa chiesa minervitana, ispirandosi all'affresco melozziano del Pantheon.

La Crocefissione è notevole per la forza con cui nella figura del Cristo è espresso lo spasimo della morte e per la vivezza degli atteggiamenti che assumono gli altri personaggi: Maria china il capo e si stringe nervosamente le mani per contenere il suo dolore immenso; la Maddalena inginocchiata affisa gli occhi mesti nella pallida figura del Crocefisso, mentre Marta piega il bel viso desolato e Giovanni guarda la scena inebetito, senza saper più lagrimare.

Contrasta con quest'insieme d'immagini angosciate, contorte dal dolore, la florida figura di Sant'Antonio.

Il quadro di Santa Caterina che vedesi sull'altare è attribuito al Bronzino.

30. Roma, *S. M. s. Min.*: Antoniazzo Romano:
La Crocifissione. *La Crucifixion.* *The Crucifixion.* *Die Kreuzigung.*
(Fot. Anderson).

31. Roma, *S. M. s. Min.:*
Tomba di Giovanni Vigevano. *Tomb of John Vigevano.*
Tombeau de Jean Vigevano *Grabmal von Johann Vigevano*

La tomba di Giovanni Vigevano. (Fig. 31).

La tomba di Giovanni Vigevano († 1630) si trova nella navata sinistra, addossata al pilastro che divide la cappella di San Vincenzo da quella del Salvatore. Essa è notevole per la ricchezza dei marmi, per l'eleganza del piccolo sarcofago di affricano e, sopra tutto, per il bel busto del defunto. Questa figura è tale che riesce a vincere il senso di macabro, che scaturisce dal teschio collocato al disopra del sarcofago, e s'impone con la sua vita e con la sua verità; si tratta, dice il Muñoz, « d'una realistica figurazione d'un vecchietto malizioso, pronto negli affari, e un po' crapulone » (1).

L'opera è universalmente attribuita al Bernini; ma, se pure essa non si deve ascrivere proprio al Maestro, rappresenta sempre un bellissimo lavoro ispirato all'arte berniniana.

---

(1) A. Muñoz, *Un opera del Bernini ritrovata*, in *Vita d'Arte* IV, p 192.

Il chiostro della Minerva. (Fig. 32).

In origine, questa parte del convento domenicano ebbe una decorazione pittorica della più alta importanza, poichè il card. Torrecremata l'aveva fatto tutto affrescare per mano di Antoniazzo. Di quelle pitture, però, oggi non resta più traccia, e vedonsi al loro posto i mediocri lavori, già danneggiati anch'essi dal tempo e dagli uomini, che vi lasciarono il Valesio, il Lelli, il Bastaro, il Nappi ed altri artisti.

Il chiostro, però, conserva tuttora due importanti opere di arte quattrocentesca: le tombe dei cardinali Astorgio Agnese († 1451) e Pietro Ferricci († 1478). Quest'ultima è attribuita a Mino da Fiesole, ma la robustezza delle linee architettoniche e quella dell'ornato sono assai lontane dalla fragile arte di Mino... Veramente, il busto della Madonna e le figure degli angeli oranti che si vedono in fondo alla cella sepolcrale ricordano alquanto le forme del Fiesolano, nonostante che anch'esse non mostrino la sua finezza, la sua grazia e le sue schiacciate forme. Qui le teste ed i corpi, che già prendono volume, ci fanno pensare piuttosto ad una derivazione dall'arte del Bregno influenzata da quella di Mino.

NOTA.

Non tutte le opere d'arte della chiesa minervitana si son potute illustrare o riprodurre in questo volumetto; il loro numero è grandissimo ed i limiti imposti alla presente trattazione assai ristretti, perciò anche lavori molto notevoli non poterono trovar posto nel testo.

Essendo, tuttavia, nostra intenzione di riparare il meglio possibile all'inconveniente, abbiamo ampliato molto notevolmente le didascalie della pianta che trovasi in fondo al libretto, per dare agio al lettore di trovarvi un elenco se non proprio dell'intero patrimonio artistico della Minerva, almeno di tutte le opere d'arte che hanno una qualche importanza.

Va parimenti notato che l'A. ha scritto questo volume nel 1924 e che quindi, recatosi in America, non ha avuto più agio di « aggiornare » la sua monografia a seconda di ulteriori studi storici ed artistici apparsi questi ultimi tre anni sulla chiesa della Minerva.

32. ROMA, *S. M. s. Min.:*

Monumento a Pietro Ferricci. *Monument to Pietro Ferricci.*
Monument à Pietro Ferricci. *Denkmal an Pietro Ferricci.*

(Fot. Anderson)

INDICE DEI NOMI

Agostino di Duccio (scult.), 63.
Alberti Cherubino (pitt.), 59.
Alessandro VI (papa), 8, 40.
Alessandro VII (papa), 27.
Antoniazzo Romano (pitt.), 17, 55, 86, 90.

Baccio Pontelli (arch.), 28.
Baciccia (pitt.), 19, 84.
Baldi Lazzaro (pitt.), pianta.
Bandinelli Baccio (scult.), 39.
Barocci (pitt.), 22, 59.
Bastaro (pitt.), pianta.
Batista Franco (pitt.), pianta.
Beato Angelico (pitt.), 17, 32, 48, 56.
Benedetto XIII (papa), 20, 32.
Bernini Gian Lorenzo (scult.), 27, 89.
Berteaux Emile (crit.), 14
Bianchedi Fra' Girolamo (arch.), 21.
Bonifacio VIII (papa), 10.
Bracci Pietro (scult.), 83.
Bregno Andrea (scult.), 17, 71, 80.
Bronzino (pitt.), 86.
Buonvicino Ambrogio (scult.), 19, 55, 67.
Buzio Ippolito (scult.), pianta.

Capponi Luigi (scult.), 68.
Caraffa Oliviero (card.), 17, 40, 44.
Cassignuola Jacopo (scult.), pianta
Cassignuola Tommaso (scultore), pianta.
Castelli Bernardo (pitt.), pianta.
Cavalcanti Aldobrandino de Orvieto (frate), 9, 12.
Cavalier Gavardini (pitt.), 31.
Ceccarini Felice (scult.), 32.
Celio Gaspare (pitt.), pianta.
Cerruti M. A. (pitt.), pianta.
Clemente VII (papa), 17, 18.
Clemente VIII (papa), 59.
Colonna Giovanni (Senatore di Roma), 10.
Cordier Nicolò detto il Franciosino, vedi *Franciosino.*

Della Porta Giacomo (arch.), 18. 59, 60.
De Matteis Paolò (pitt.), pianta.
De Vecchi Giovanni (pitt.), pianta.

Ferrata Ercole (scult.), 27.
Fontana Giuseppe (arch.), pianta.
Franciosino (scult.), 60.
Franco Siciliano (scult.), 36.
Fra' Ristoro (arch.), 11, 12, 13.
Fra' Sisto (arch.), 11, 12, 13.

Ghirlandaio (pitt.), 17.
Giotto (pitt.), 17, 75.
Giovanni Dalmata (scult.), 80.

Giovanni di Cosma (pitt.), 76, 79.
Giovanni XXI (papa), 9.
Giuliano da Maiano (scult.), 43.
Gregorio X (papa), 9.

Isaia da Pisa (scult.), pianta.

Lamberti Ventura (pitt.), pianta.
Landini Taddeo (scult.), pianta.
Latino Malabranca-Orsini (cardinale), 12.
Lazzeri Ottaviano (scult.), pianta.
Leone X (papa), 17, 18.
Leoni Ottavio (pitt.), pianta.
Ligorio Pirro (arch.), pianta.
Lippi Filippino (pitt.), 17, 40, 43, 44, 48, 51, 52, 55.
Lunghi Martino (arch.), pianta.

Maderno Carlo (arch.), 18, 22, 55, 59.
Maderno Stefano (scult.), 60.
Magni Niccolò (pitt.), pianta.
Maratta Carlo (pitt.), pianta.
Marchionni Carlo (arch.), 83.
Mariani Camillo (scult.), 60.
Marini Michele (scult.), 17, 67, 68.
Massimi (card.), pianta.
Melozzo da Forlì (pitt.), 17.
Meo del Caprino (arch.), 28.
Mezzana (pitt.), pianta.
Michelangelo Buonarroti, 17, 35.
Mino da Fiesole (scult.), 17, 40, 63, 79, 90.
Muñoz Antonio (crit.), 18.
Muziano Girolamo (pitt.), pianta.

Nanni di Baccio Bigio (scult.), 39.
Nappi Francesco (pitt.), pianta.
Nebbia Cesare (pitt.), 55.
Niccolò III (papa), 10.
Niccolò V (papa), 56.

Obici G. (scult.), 36.
Oreggia T. (pitt.), 31.
Orsini Giovanni (conte), 16.
Padre Marchese (crit.), 10, 11, 12.
Paglia Fra' Domenico (arch.), 27.
Paolo IV (papa), 17, 18.
Parone Francesco (pitt.), pianta.
Perugino Pietro (pitt.), 17, 67.
Pincelotti Bartolomeo (scult.), 83.
Podesti Francesco (pitt.), pianta.
Procaccini Andrea (pitt.), pianta.

Raffaellino del Garbo (pitt.), 43, 52.
Raffaello da Montelupo (scult.) 39.
Rainaldi Carlo (arch.), pianta.
Rauzzini Filippo (arch.), pianta.
Riccardi B. (pitt.), 31.
Roncalli (pitt.), pianta.

Sacchi Andrea (pitt.), pianta.
Saraceni Carlo (pitt.), pianta.
Savelli Pandolfo (Senatore di Roma), 10.
Sicciolante Girolamo (pitt.) pianta.
Speranza G. B. (pitt.), pianta.
Stabbia Niccolò (pitt.), pianta.

Tenerani Pietro (scult.), 85.
Torrecremata (card.), 16, 17, 55, 90.

Valla Lorenzo (scritt.), 56.
Venusti Marcello (pitt.), pianta.
Verrocchio Andrea (scult.), 40.

PIANTA DELLA CHIESA

LE CHIESE DI ROMA ILLVSTRATE

COLLANA DI MONOGRAFIE DIRETTA DA

CARLO GALASSI PALUZZI

Già pubblicate:

1. S. MARIA NOVA (S. Francesca Romana), a cura del P. Pl. Lugano O. S. B. – L. 6
2. S. MARIA IN ARACOELI, a cura di Arduino Colasanti – L. 7.
3. SS. AMBROGIO E CARLO AL CORSO, a cura di Bartolomeo Nogara – L. 6
4. S. ANDREA DELLA VALLE, a cura di Sergio Ortolani – L. 7.
5. S. PIETRO IN VATICANO, a cura di Antonio Muñoz – L. 10.
6. S. CROCE IN GERUSALEMME, a cura di Sergio Ortolani – L. 8.
7. S. MARIA MAGGIORE, a cura di E. Lavagnino e V. Moschini – L. 10.
8. S. BERNARDO ALLE TERME, a cura di Sergio Ortolani – L. 7.
9. SS. BONIFACIO E ALESSIO ALL'AVENTINO, a cura del P. Luigi Zambarelli C. R. S. – L. 8,50.
10. S. AGNESE FUORI LE MURA E S. COSTANZA, a cura di C. Cecchelli – L. 8,50.
11. S. SABINA, a cura del P. Innocenzo Taurisano O. P. – L. 8,50.
12. S. PAOLO (basilica), a cura di Emilio Lavagnino – L. 8,50.
13. S. GIOVANNI IN LATERANO, a cura di Sergio Ortolani – L. 12.
14. S. MARIA IN VIA, a cura di Carlo Cecchelli – L. 7.50.
15. SS. APOSTOLI, a cura di A. Santilli – L. 11.
16. S. MARCELLO AL CORSO, a cura di Lina Muñoz Gasparini – L. 9,50.
17. S. GREGORIO AL CELIO, a cura di Vittorio Moschini – L. 8.
18. S. CARLO A' CATINARI, a cura di Sergio Ortolani. – L. 7,50.
19. S. MARIA SOPRA MINERVA, a cura di Raffaele Spinelli. - L. 10.

Di prossima pubblicazione:

S. MARIA DEL POPOLO, a cura di Emilio Lavagnino
S. SEBASTIANO FUORI LE MURA, a cura di Gioacchino Mancini.
S. MARIA IN TRASTEVERE, a cura di Giovanni Pauri.
IL GESÙ, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi.
SS. GIOVANNI E PAOLO, a cura di Sergio Ortolani
S. MARCO, a cura di Federico Hermanin.
S. PRASSEDE, a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA DEGLI ANGELI, a cura di Achille Bertini Calosso.
S. MARIA DELLA VITTORIA, a cura di Roberto Papini.
S. IGNAZIO, a cura del P. Sante Chiavarelli S. I. e C. Galassi-Paluzzi.
S. CLEMENTE, a cura di Alberto Serafini.
S. MARIA DELLA PACE, a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA IN VALLICELLA, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi.
LE CHIESE MINORI DEL TRASTEVERE, a cura di Federico Hermanin.
SS. COSMA E DAMIANO, a cura di Federico Hermanin.
S. MARIA AD MARTYRES (Pantheon), a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA MADDALENA, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi
S. ANDREA AL QUIRINALE, a cura di Roberto Papini.
S. PIETRO IN MONTORIO, a cura di Emilio Lavagnino.
S. GIOVANNI DECOLLATO, a cura di Vittorio Moschini.
SS. MARTINA E LUCA, a cura di Vittorio Moschini.
S. PUDENZIANA, a cura di Eugenia Strong.
S. LORENZO FUORI LE MURA, a cura di Giorgio Stara-Tedde.
S. DOMENICO E SISTO e S. CATERINA A MAGNANAPOLI, a cura di Innocenzo Taurisano O. P.
S. ADRIANO, a cura di A. Bartoli.
S. GIROLAMO DEGLI SCHIAVONI, a cura di Benedetto Guglielmi.
S. MARIA ANTIQUA, a cura di Eva Tea

PIANTA DELLA CHIESA

LE CHIESE DI ROMA ILLVSTRATE

COLLANA DI MONOGRAFIE DIRETTA DA

CARLO GALASSI PALUZZI

Già pubblicate:

1. S. MARIA NOVA (S. Francesca Romana), a cura del P. Pl. Lugano O. S. B. – L. 6
2. S. MARIA IN ARACOELI, a cura di Arduino Colasanti – L. 7.
3. SS. AMBROGIO E CARLO AL CORSO, a cura di Bartolomeo Nogara – L. 6
4. S. ANDREA DELLA VALLE, a cura di Sergio Ortolani – L. 7.
5. S. PIETRO IN VATICANO, a cura di Antonio Muñoz – L. 10.
6. S. CROCE IN GERUSALEMME, a cura di Sergio Ortolani – L. 8.
7. S. MARIA MAGGIORE, a cura di E. Lavagnino e V. Moschini – L. 10.
8. S. BERNARDO ALLE TERME, a cura di Sergio Ortolani – L. 7.
9. SS. BONIFACIO E ALESSIO ALL'AVENTINO, a cura del P. Luigi Zambarelli C. R. S. – L. 8,50.
10. S. AGNESE FUORI LE MURA E S. COSTANZA, a cura di C. Cecchelli – L. 8,50.
11. S. SABINA, a cura del P. Innocenzo Taurisano O. P. – L. 8,50.
12. S. PAOLO (basilica), a cura di Emilio Lavagnino – L. 8;50.
13. S. GIOVANNI IN LATERANO, a cura di Sergio Ortolani – L. 12.
14. S. MARIA IN VIA, a cura di Carlo Cecchelli – L. 7.50.
15. SS. APOSTOLI, a cura di A. Santilli – L. 11.
16. S. MARCELLO AL CORSO, a cura di Lina Muñoz Gasparini – L. 9,50.
17. S. GREGORIO AL CELIO, a cura di Vittorio Moschini – L. 8.
18. S. CARLO A' CATINARI, a cura di Sergio Ortolani. – L. 7,50.
19. S. MARIA SOPRA MINERVA, a cura di Raffaele Spinelli. - L. 10.

Di prossima pubblicazione:

S. MARIA DEL POPOLO, a cura di Emilio Lavagnino
S. SEBASTIANO FUORI LE MURA, a cura di Gioacchino Mancini.
S MARIA IN TRASTEVERE, a cura di Giovanni Pauri.
IL GESÙ, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi.
SS. GIOVANNI E PAOLO, a cura di Sergio Ortolani
S. MARCO, a cura di Federico Hermanin.
S. PRASSEDE, a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA DEGLI ANGELI, a cura di Achille Bertini Calosso.
S. MARIA DELLA VITTORIA, a cura di Roberto Papini.
S. IGNAZIO, a cura del P. Sante Chiavarelli S. I. e C. Galassi-Paluzzi.
S. CLEMENTE, a cura di Alberto Serafini.
S. MARIA DELLA PACE, a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA IN VALLICELLA, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi.
LE CHIESE MINORI DEL TRASTEVERE, a cura di Federico Hermanin.
SS. COSMA E DAMIANO, a cura di Federico Hermanin.
S. MARIA AD MARTYRES (Pantheon), a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA MADDALENA, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi
S. ANDREA AL QUIRINALE, a cura di Roberto Papini.
S. PIETRO IN MONTORIO, a cura di Emilio Lavagnino.
S. GIOVANNI DECOLLATO, a cura di Vittorio Moschini.
SS. MARTINA E LUCA, a cura di Vittorio Moschini.
S. PUDENZIANA, a cura di Eugenia Strong.
S. LORENZO FUORI LE MURA, a cura di Giorgio Stara-Tedde.
S. DOMENICO E SISTO e S. CATERINA A MAGNANAPOLI, a cura di Innocenzo Taurisano O. P.
S. ADRIANO, a cura di A. Bartoli.
S. GIROLAMO DEGLI SCHIAVONI, a cura di Benedetto Guglielmi.
S. MARIA ANTIQUA, a cura di Eva Tea

LE CHIESE DI ROMA ILLVSTRATE

COLLANA DI MONOGRAFIE DIRETTA DA

CARLO GALASSI PALUZZI

Già pubblicate:

1. S. MARIA NOVA (S. Francesca Romana), a cura del P. Pl. Lugano O. S. B. – L. 6
2. S. MARIA IN ARACOELI, a cura di Arduino Colasanti – L. 7.
3. SS. AMBROGIO E CARLO AL CORSO, a cura di Bartolomeo Nogara – L. 6
4. S. ANDREA DELLA VALLE, a cura di Sergio Ortolani – L. 7.
5. S. PIETRO IN VATICANO, a cura di Antonio Muñoz – L. 10.
6. S. CROCE IN GERUSALEMME, a cura di Sergio Ortolani – L. 8.
7. S. MARIA MAGGIORE, a cura di E. Lavagnino e V. Moschini – L. 10.
8. S. BERNARDO ALLE TERME, a cura di Sergio Ortolani – L. 7.
9. SS. BONIFACIO E ALESSIO ALL'AVENTINO, a cura del P. Luigi Zambarelli C. R. S. – L. 8,50.
10. S. AGNESE FUORI LE MURA E S. COSTANZA, a cura di C. Cecchelli – L. 8,50.
11. S. SABINA, a cura del P. Innocenzo Taurisano O. P. – L. 8,50.
12. S. PAOLO (basilica), a cura di Emilio Lavagnino – L. 8;50.
13. S. GIOVANNI IN LATERANO, a cura di Sergio Ortolani – L. 12.
14. S. MARIA IN VIA, a cura di Carlo Cecchelli – L. 7.50.
15. SS. APOSTOLI, a cura di A. Santilli – L. 11.
16. S. MARCELLO AL CORSO, a cura di Lina Muñoz Gasparini – L. 9,50.
17. S. GREGORIO AL CELIO, a cura di Vittorio Moschini – L. 8.
18. S. CARLO A' CATINARI, a cura di Sergio Ortolani. – L. 7,50.
19. S. MARIA SOPRA MINERVA, a cura di Raffaele Spinelli. – L. 10.

Di prossima pubblicazione:

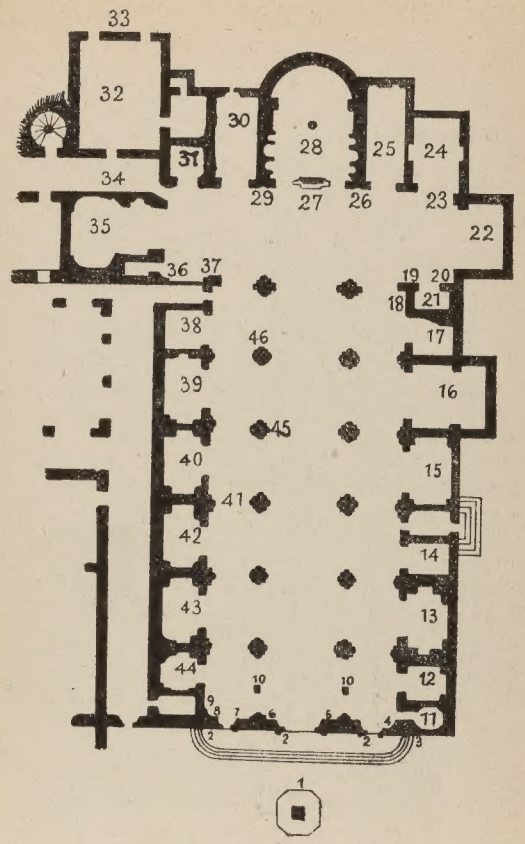
S. MARIA DEL POPOLO, a cura di Emilio Lavagnino
S. SEBASTIANO FUORI LE MURA, a cura di Gioacchino Mancini.
S. MARIA IN TRASTEVERE, a cura di Giovanni Pauri.
IL GESÙ, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi.
SS. GIOVANNI E PAOLO, a cura di Sergio Ortolani
S. MARCO, a cura di Federico Hermanin.
S. PRASSEDE, a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA DEGLI ANGELI, a cura di Achille Bertini Calosso.
S. MARIA DELLA VITTORIA, a cura di Roberto Papini.
S. IGNAZIO, a cura del P. Sante Chiavarelli S. I. e C. Galassi-Paluzzi.
S. CLEMENTE, a cura di Alberto Serafini.
S. MARIA DELLA PACE, a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA IN VALLICELLA, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi.
LE CHIESE MINORI DEL TRASTEVERE, a cura di Federico Hermanin.
SS. COSMA E DAMIANO, a cura di Federico Hermanin.
S. MARIA AD MARTYRES (Pantheon), a cura di Antonio Muñoz.
S. MARIA MADDALENA, a cura di Carlo Galassi-Paluzzi
S. ANDREA AL QUIRINALE, a cura di Roberto Papini.
S. PIETRO IN MONTORIO, a cura di Emilio Lavagnino.
S. GIOVANNI DECOLLATO, a cura di Vittorio Moschini.
SS. MARTINA E LUCA, a cura di Vittorio Moschini.
S. PUDENZIANA, a cura di Eugenia Strong.
S. LORENZO FUORI LE MURA, a cura di Giorgio Stara-Tedde.
S. DOMENICO E SISTO e S. CATERINA A MAGNANAPOLI, a cura di Innocenzo Taurisano O. P.
S. ADRIANO, a cura di A. Bartoli.
S. GIROLAMO DEGLI SCHIAVONI, a cura di Benedetto Guglielmi.
S. MARIA ANTIQUA, a cura di Eva Tea

PIANTA DELLA CHIESA

ABBREVIAZIONI

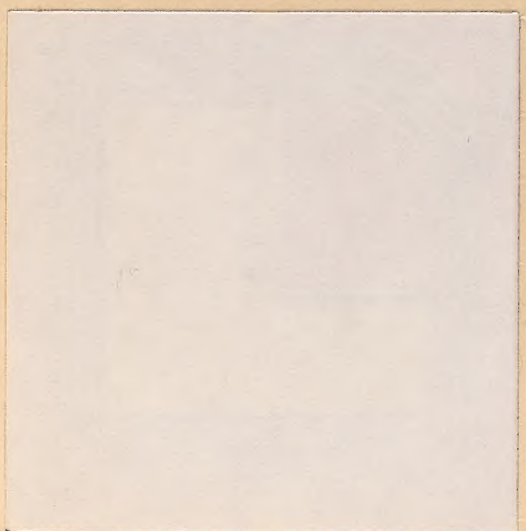
A.: altare	c.: circa	p. s.: parete sinistra	sec.: secolo
aff.: affresco	capp.: cappella	pitt.: pittura	sep.: sepolcro
arch.: architetto	dis.: disegno	S.: santo	t.: tela
attr.: attribuito	p. d.: parete destra	sc.: scultura	tav.: tavola

1. Obelisco di Uahabra: (VI sec. a. C.); arch. Bernini; sc. Ercole Ferrata (1667).
2. Portale di marmo: sec. XV (fig. **2**).
3. Tabelle commemorative delle inondazioni del Tevere.
4. Sep. Virginia Pucci: seconda metà sec. XVI falsamente attr. al Cordier.
5. Sep. Diotisalvi Neroni: († 1482); arch. e sc. Bottega del Bregno.
6. Sep. G. B. Galletto: metà del sec. XVI.
7. Sep. Cherubino Bonanni († 1545): bassorilievo falsamente attr. a Donatello.
8. Sep. Cantacuzena Floridi: principio del sec. XVI.
9. Sep. Francesco Tornabuoni († 1480): arch. e sc. Mino da Fiesole (fig. **28**).
—. Sep. Giacomo Tebaldi († 1466): arch. e sc. del Bregno: cimasa e zoccolo attr. a Giovanni Dalmata (fig. **29**).
10. Pile dell'Acquasanta: sc. Ottaviano Lazzeri (1570 c.).
11. *Capp. del Fonte*: arch. attuale di Filippo Rauzzini (1724); urna di marmo del sec. XVIII con cupoletta metallica del Ceccarini, sec. seguente; sepolcri Card. Albano Gallo e Ladislao Gallo (sec. XVII). Sul pilone dopo questa cappella sepolcro dell'archivista Antonio Castalio (sec. XVI).
12. *Capp. Caffarelli*: fondata nel sec. XVI; A. S. Luigi t. Baciccio (fig. **30**); sulla volta *Miracoli di S. Domenico*, aff., Gaspare Celio; nel pavimento pietra tombale di Giov. Caffarelli († 1373).
13. *Capp. di Santa Rosa:* fondata nel 1450; A. *Santa Rosa adorata dagli indigeni di America*, p. d.: *Apparizione della Vergine a Santa Rosa*; p. s.: *Gesù ordina a Santa Rosa la distruzione degli idoli;* nella volta: *La coronazione di Santa Rosa*, opere tutte di Lazzaro Baldi (2ª metà sec. XVII).
14. *Capp. di S. Pietro:* fondata nel sec. XV; A.: *Uccisione di San Pietro Martire*, dip. Ventura Lamberti (1688); p. d.: *La Resurrezione* e *Due Sibille*; p. s.: *L'Adorazione dei Pastori* e *Profeta e Sibilla*, aff. di Franco Batista (metà sec. XVI); affreschi della volta e del sottarco d'ingresso di Girolamo Muziano.
15. *Capp. dell'Annunciata:* fondata nel 1460 c.; architettura attuale di C. Maderno; A.: *Annunciazione*, tav. Antoniazzo Romano (1490 c.) (*Fig.* 15); ai lati: *S. Domenico* e *S. Giacinto*, t. attribuita a Niccolò Stabbia; aff. della volta e delle pareti di Cesare Nebbia; Statua di Urbano VII (Castagna) di Ambr. Buonvicino.
16. *Capp. Aldobrandini*: fondata nel sec. XIV architettura attuale di Giac. della Porta e C. Maderno; A.: *Istituzione dell'Eucaristia* del Barocci (fig. **17**); tutti gli altri dip. Cherubino Alberti; a destra ed a sin. dell'A.: *S. Pietro* e *S. Paolo*, sc. Camillo Mariani; p. s.: Statua di Clemente VIII, sc. Ippolito Buzio; p. d.: statua di S. Sebastiano, sc. Niccolò Cordier; sep. Luisa Deti (fig. **18**) e Silvestre Aldobrandini, arch. Giacomo della Porta; sc. Niccolò Cordier, Stefano Maderno, Camillo Mariani.
17. *Capp. di San Raimondo*: fondata nel sec. XV; A.: *S. Raimondo* e *S. Paolo*, dip. Niccolò Magni d'Artesia; sep. Card. Diego Coca de Calaorra († 1477); arch. e sc. Andrea Bregno (figura **24**) aff. Melozzo da Forlì (fig. **24**) sep. Vescovo Benedetto Superanzi († 1495) arch. e sc. Bottega del Bregno.
18. A.: di S.ª Agata e S.ª Lucia: aff. Girolamo Sicciolante (metà del sec. XVI).
19. Sep. Amerigo Strozzi († 1592): dis. e sc. Taddeo Landini.
20. Sep. Emilio Pucci († 1590): dis. Giacomo della Porta.
21. *Capp. del Crocefisso*: portale marmoreo (fig. **25**); Crocefisso di legno sc. falsamente attr. a Giotto (fig. **26**).
22. *Capp. Caraffa*: sistemata alla fine del sec. XV; arcata d'ingresso arch. e sc. attr. Giuliano da Maiano (figg. **8-9**); A.: *Annunciazione* (fig. **12**); parete di fondo: *L'Assunzione* (fig. **13**); p. d.: *Il Trionfo di San Tommaso* (fig. **10**) ed *Il miracolo del Crocefisso* (fig. **11**); affreschi tutti di Filippino Lippi (1489-1492); nei pennacchi della volta *Le Sibille* di Raffaellino del Garbo (fig. **14**); p. d.: sep. Paolo IV (Caraffa) eretto nel 1566; arch. Pirro Ligorio; statua del Papa di Jacopo e Tommaso Cassignuola.
23. Sep. Durando di Mende († 1296): dis. sc. e musaici di Giovanni di Cosma (fig. **27**).
24. *Capp. Altieri*: architettura attuale del Cardinal Massimi (seconda metà sec. XVII) A.: *La Vergine, San Pietro e Cinque Beati*, t. Carlo Maratta; lunettone di fondo: *La SS. Trinità* del Baciccio; sulle pareti e sul pavimento varî sepolcri di casa Altieri.



Pianta di Santa Maria Sopra Minerva.

25. *Capp. del Rosario*: A.: *Madonna col Bambino*, t. copia recente di esemplare bizantino; sulle pareti *Scene della Vita di Santa Caterina*, aff. di Giov. De Vecchi; sulla volta: *I quindici Misteri*, dip. da Marcello Venusti, tranne *La Coronazione di Spine*, ch'è di Carlo Saraceni; p. d.: sep. Domenico Capranica († 1470) arch. e sc. Bottega del Bregno.
26. San Giovanni Battista: sc. dell'Obici; metà del sec. XIX (fig. **6**).
27. A. maggiore: dis. Gius. Fontana eseguito da Felice Ceccarini; pitt. del Podesti (metà sec. XIX) sarcofago di S.ª Caterina attr. ad Isaia da Pisa (metà sec. XV) (fig. **4**).
28. *Il Coro*: architettura attuale di Girol. Bianchedi (1848); p. d.: sep. Clemente VII; p. s. sep. Leone X (fig. **7**); arch. Baccio Bandinelli; sc. B. Bandinelli, Raffaello da Montelupo, Nanni di Baccio Bigio (1540 c.); sep. del Bembo, del Card. Casanata, ecc.
29. Il Redentore: sc. Michelangelo Buonarroti eseguito tra il 1514 ed il 1521 (fig. **5**).
30. *Corridoio*: anticamente capp. San Tommaso; in fondo, sep. Cardinal Carlo Bonelli (1657), dis. Carlo Rainaldi, sc. Erc. Ferrata ed altri; p. d. sep. Card. D. Pimentel († 1653), dis. Bernini, sc. Ercole Ferrata ed altri; stessa parete sep. Card. Matteo Orsini e Latino Malabranca (sec. XIV); p. s.: sep. Card. Michele Bonelli († 1598) dis. Giac. della Porta, sc. Silla Lungo da Vigiù (3); sep. Beato Angelico († 1455) attr. Isaia da Pisa (fig. **16**).
31. *Capp. Maddaleni e Capiferro*: A.: *Gesù apparisce alla Maddalena*, t. attr. Marcello Venusti; ai lati: *S. Francesco d'Assisi* e *Santa Francesca Romana*, t. Francesco Parone; p. s.: sep. Giov. Arberini († 1473) attr. Agostino di Duccio con sarcofago antico (fig. **19**).
32. *Sagrestia* sulla parete d'ingresso aff. di G. B. Speranza; soffitto: monocromati d'ignoto fiammingo e *La gloria di San Domenico*; aff. del Bastaro; A.: *La Crocifissione* di Andrea Sacchi.
33. *La camera di Santa Caterina:* affr. Scuola d'Antoniazzo Romano (fig. **33**); A.: *Santa Caterina in orazione*, attr. Bronzino.
34. Madonna e Santi: t. Marcello Venusti (metà sec. XVI).
35. *Capp. di S. Domenico*: arch. Martino Lunghi (1649); G. Paglia (1676); Fil. Rauzzini (1721); A.: t. Paolo De Matteis; Statue di Santi Vescovi d'ignoto settecentesco; affreschi del Roncalli; sep. Benedetto XIII dis. Carlo Marchionni; sc. P. Bracci, B. Pincelotti (fig. **31**).
36. A. di San Giacinto: eretto nel 1580; t. Ottavio Leoni.
37. Sep. Andrea Bregno († 1506): attr. Luigi Capponi.
38. *Capp. di San Pio* (9): A.: *S. Pio V*, t. Andrea Procaccini; p. d. *San Pio in orazione*, p. s. *L'Assunzione* di Lazzaro Baldi; affreschi di M. A. Cerruti.
39. *Capp. di San Giacomo*: A.: *S. Giacomo*, attr. a Marc. Venusti sepolcri a destra ed a sinistra arc. e sc. Pietro Tenerani (meà; sec. XIX) (fig. **32**).
40. *Capp. di San Vincenzo*: A.: *S. Vincenzo al Concilio di Costanza*, dip. Bernardo Castelli (prima metà sec. XVI); sep. Vincenzo († 1532) e Gius. Giustiniani († 1600).
41. Sep. Giov. Vigevano († 1630): attr. al Bernini (fig. **34**).
42. *Capp. del Salvatore*: A.: *Il Salvatore* attr. Perugino (fig. **20**) *San Giov. Battista*, sc. attr. Ambrogio Buonvicino; *San Sebastiano*, sc. attr. Michele Marini (fig. **21**); tombe Maffei attr. Luigi Capponi e discepoli (fig. **22**).
43. *Capp. di S. Giov. Battista*: A.: *S. Giovanni*; lunettone: *Predicazione di S. Giovanni*; cupola *I Profeti*; pennacchi: *Gli Evangelisti*, aff. di Francesco Nappi. Varî sepolcri della famiglia Naro.
44. *Capp. del Sacro Cuore*: interamente rifatta nel 1922; dipinti del Mezzana; sep. Vincenzo Maccarani († 1557).
45. Pergamo di legno scolpito: fine del sec. XVI.
46. Sep. della Venerabile Maria Raggi: dis. Bernini



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00144 6703

MARIETTI

L. 3 000
(2830)